XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr. 1

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

|SABIN DRĂGOI| membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUŢIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134–135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

La revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, – F.F. 49, – DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134–135 Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 14 1969 Nr. 1

/

SUMAR

Pag.

STUDII

NICOLAE RĂDULESCU — Sulul — un obicei inedit din ciclul calendaristic . . 3
MARIN BUGA — Tipuri de structuri compoziţionale în colindele româneşti . . . 27
ISTVÁN ALMÁSI — Fenomenul apocopei în cîntecele populare maghiare din Glăjărie 59

MATERIALE

NIKOLAI KAUFMAN — Cîntece aromâneşti din satul Dorkovo, raionul Velingrad 69

NOTE ŞI RECENZII

OVIDIU PAPADIMA, *Literatura populară română. Din istoria şi poetica ei*, Bucureşti, 1968 (*Radu Răutu*) 77
CORNELIU DAN GEORGESCU, *Melodii de joc din Oltenia*, Bucureşti, 1968 (*Tiberiu Alexandru*) 82

Rev. etn. folc. Tom. 14, nr. 1 p. 1—86 Bucureşti, 1969

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 Nº 1

SOMMAIRE

Pa

ÉTUDES

NICOLAE RĂDULESCU — « Sulul » — une coutume périodique inédite . . . 3

MARIN BUGA — Types de structure compositionnelle dans les « colinde » (cantiques de Noël) roumaines 27

ISTVÁN ALMÁSI — Le phénomène de l'apocope dans les chansons populaires hongroises de Glăjărie 59

MATÉRIAUX

NICOLAE KAUFMAN — Chansons aroumaines du village de Dorkovo, district de Velingrad 69

NOTES ET COMPTES RENDUS

OVIDIU PAPADIMA, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*, București, 1968 (*Radu Răutu*) 77

CORNELIU DAN GEORGESCU, *Melodii de joc din Oltenia*, București, 1968 (*Tiberiu Alexandru*) 82

Rev. ethn. folk. Tome 14, nº 1 p. 1—86 Bucarest, 1969

SULUL — UN OBICEI INEDIT DIN CICLUL CALENDARISTIC*

NICOLAE RĂDULESCU

În cursul unei cercetări individuale făcute între 11 şi 15 aprilie 1966 pe valea Mostiştei, am depistat vieţuirea, în cîteva comune, a unei manifestări rituale ale cărei configuraţie şi autonomie în ansamblul obiceiurilor calendaristice ale poporului român au fost ignorate pînă în prezent. O nouă investigaţie (25 aprilie—1 mai 1966), întreprinsă în perioada cînd are loc obiceiul, ne-a dat putinţa să redactăm trei fişe de observaţie directă şi să strîngem un bogat material informativ, inclusiv melodiile legate de acest ritual. Sondaje ulterioare (1966—1967), în comune învecinate ca şi în zone mai laterale, ne-au îngăduit să stabilim, cu oarecare aproximaţie, răspîndirea, gradul de vivacitate şi variantele locale ale obiceiului. Aceste date sînt consemnate pe harta anexată (anexa 1).

Zona cercetată de noi cuprinde în principal cîmpia Mostiştei şi părţile aferente ale luncii Dunării. Axa întregii zone, şi totodată nervul vital al obiceiului, este valea Mostiştei, care formează în prezent linia de contact între judeţele Ilfov şi Ialomiţa în jumătatea lor de sud. Această vale, situată la limita de sud-vest a Bărăganului, este o oază prelungă creată de cursul rîului Mostiştea. Faţă de cîmpia tabulară şi secetoasă, aproape complet lipsită de arbori (rezistă la condiţiile climatice doar salcîmul, împrăştiat în pîlcuri rare), cu vegetaţie şi faună caracteristică de stepă, care e Bărăganul propriu-zis, valea Mostiştei se prezintă ca o luncă depresionară, cu umezeală suficientă, datorată atît reţelei hidrografice naturale, cît şi precipitaţiilor atmosferice sporite. Nutrită de un bogat sol aluvionar, vegetaţia Mostiştei este intensă şi proaspătă. De-a lungul văii, curba de relief evoluează continuu între dealuri, terase cu livezi, cîmpie, gîrlă, baltă şi teren inundabil — succesiune plină de dinamism, care dă peisajului o excepţională profunzime vizuală. Arhitectura naturală a văii culminează cu porţiunea dintre comunele Siliştea—Valea Argovei şi cu cea aflată în aval de satul Tăriceni, unde apele cvasistătătoare ale rîului umplu două iezere întinse[1], înţesate cu vegetaţie şi faună de baltă și dominate de faleze rîpoase de argilă, care marchează linia de separație a luncii de cîmpia propriu-zisă.

---

* Studiul de faţă tratează în special latura muzicală a manifestării. El va fi urmat de un studiu complimentar, comparativ-istoric, asupra obiceiului.

[1] Cel mai mare dintre ele, iezerul Mostiştea sau Mînăstirea, are o suprafaţă de 2362 ha (Gr. Antipa, *Regiunea inundabilă a Dunării. Starea ei actuală şi mijloacele de a o pune în valoare*, Bucureşti, 1910, p. 16).

Favorizată de caracteristicile fizico-geografice și climatice, economia zonei acordă, pe lîngă agricultură, un loc important pisciculturii și pomiculturii. Cu toate că se află atît de aproape de Bărăgan, zona Mostiștei se deosebește de acesta și din punct de vedere demografic. Pe valea rîului satele se înșiră unul după altul, la distanțe mici, ceea ce are drept urmare o densitate superioară a populației (60—80 loc./km²) față de cea din Bărăganul propiu-zis (40—60 loc./km²)[2], unde satele sînt mai rare.

În momentul de față centrul activ al obiceiului pe care-l prezentăm se află în satele Luptători, Tăriceni și Sultana, unde am întîlnit forma cea mai vie și mai bogată. Iată cum îl descrie un grup de fete din satul Luptători (com. Frăsinet, jud. Ilfov) : ,,*Sulu* se face joi̯ după Paști̯, cînd are grîu spic. Cum cade ziu̯a. Fetele (care cum vre̯a, multe, činči̯-șase) i̯a un sul de la războ̯iu de țesut, îi̯ fačem un cap din to̯ale, mîi̯ni̯ dintr-o buca' dă lemn și punem pă i̯el roki̯e, batic. Aste̯a i le fačem de mi̯ercure̯a se̯ara. Mi̯ercure̯a se̯ara îl plimbăm pe drum, tot pe cîmp ne dučem, îl dučem pe grîu̯, îl lăsăm pe grîu̯ (= îl băgăm jos în grîu̯), îi̯ punem grîu̯ în buzunar și fačem un joc acolo. Fačem o ro̯ată în jur la *Sul*... Îi̯ cîntăm cîntеče dă șco̯ală, am cîntat *Sîrba*, nu i̯e un cîntec anume. Cam o juma' dă če̯as. P-ormă-l luăm și-l adučem acasă. Joi̯ dimine̯ața îl luăm i̯ar, pe la șapte-opt, plecăm cu i̯el pă cîmp. Și mi̯ercure̯a și joi̯a, cînd plecăm cu i̯el pă drum și cînd ne-nto̯arčm, îl strigăm. Acuma (= joi̯a) lăsăm acasă bucătăre̯asa (= mama sau̯ o femei̯e), care ne fače de mîncare. Dimine̯ața îi̯ adučem acolo ou̯ă, untură, făină, untdelemn, brînză, pește, fiecare fată îi̯ aduče. Fačem pomana *Sulului̯*. Joi̯a îl putem duče și la pădure. Ne-nto̯arčem pe la 12, la unu. Acasă mîncăm pomana. După če mîncăm, fărîmăm *Sulu* (= îl stricăm, îl dăzbrăcăm). După če l-am fărîmat, i̯eșim afară și sco̯atem apă și ne udăm cu apă. Femeile care i̯este la po̯artă și bucătăre̯asa, și i̯ele ne udă".

Relatarea conține, succint și pentru cel neavizat suficient de clar, momentele principale ale manifestării. În amănunțime, desfășurarea obiceiului ne-a dat-o observația directă, din ale cărei fișe transcriem mai jos :

FIȘA 1

Sulul I

Orig. : sat Luptători, com. Frăsinet, jud. Ilfov *Inf.* : grup 10 fete (7—14 ani) și 2 femei
Culeg. : N. Rădulescu

Miercuri 27 aprilie 1966
(a 3-a săptămînă după Paști)

ora 18,10 : Fetele încep să se adune la casa lui Onaș Ion.
,,*Sulu* se fače cam pe cîte o linie (= uliță). Noi̯ fačem pe linia asta, a no̯astră" (Onaș Gherghina, 47 ani).

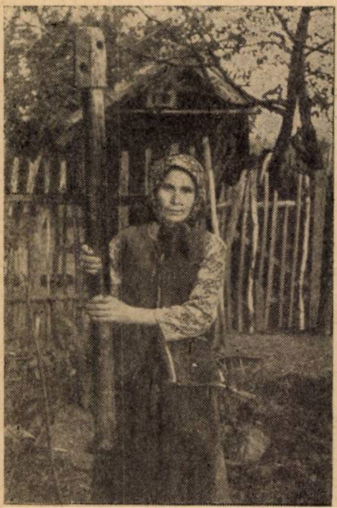
---

[2] *Atlas geografic. Republica Socialistă România*, București, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 58.

18,30 : Începe făcutul *Sulului* (fotografia 1). Lucrează Onaş Gherghina, 47 ani, Niculae Ana, 41 ani. Îi fac întîi capul, din cîrpe. ,,Tuşa Anica i̯e meşteră de *Sul*, de *Scaloi̯an*...''. Pun *Sulului* o muşcată roz după ureche. ,,Tăticule, să-i̯ fači̯ u̯okii̯ !'' (Onaş Ion, 48 ani).

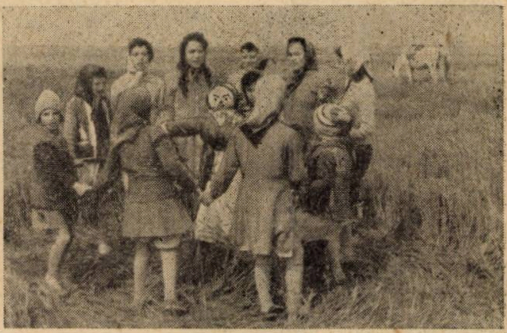
19,25 : S-a terminat gătitul *Sulului*. Fetele pleacă cu el la grîu cîntînd (melodia nr. 1).

19,32 : Au ajuns la grîu. Rup grîu verde şi-i pun *Sulului* în buzunare. A răsărit luna. Fetele intră toate în grîu : ,,Lasă *Sulu* pă grîu̯ !'' Fac roată în jurul lui, încep să cînte *Sîrba în căruță* şi joacă de brîu, ca băieții.



← Fig. 1. Sul neîmbrăcat. Luptători, com. Frăsinet, jud. Ilfov.

Fig. 2. Horă la grîu în jurul Sulului. Luptători, com. Frăsinet, jud. Ilfov. Joi 28 aprilie 1966, ora 9,40.



19,36 : Apare dinspre sat alt *Sul*. Fetele strigă : ,,Či̯ocniți-le *Sulu* !'' (Cînd se întîlnesc două *Suluri* se ciocnesc amîndouă cap în cap pînă se fărîmă unul din ele.)

19,45 : Cele două cete s-au certat şi pleacă fiecare spre casă, cîntînd (mel. nr. 1).

FIŞA 2

Sulul II

idem *Inf.* : grup 12 fete (5—14 ani).

Joi 28 aprilie 1966

ora 9,10 : Pleacă la cîmp cîntînd (mel. nr. 3).

9,15 : O femeie aruncă apă pe ceata de fete.

9,20 : Alte două femei aruncă apă pe fete şi pe *Sul* : ,,Treče *Sulu* ! Hai̯ să-l udăm'' !

9,30 : Fetele merg pe cîmp cu *Sulul*.

9,40 : Ajung la grîu. Intră în grîu. Una din fete ia *Sulul* în brațe, iar celelalte fac horă de mînă în jurul ei (fot. 2). Cîntă o horă (lălăită) şi joacă (mel. nr. 26).

9,42 : Încep o geampara (mel. nr. 27).

9,44 : Încep o altă melodie de joc (mel. nr. 28).

9,45 : Schimbă melodia (mel. nr. 29).

Explicații : ,,Acum doi̯ ani̯ am fost la pădure la Či̯oruşelu cu *Sulu*. L-am băgat dimineața în pădure, am cules rodu-pămîntului̯''.

FIȘA 3

Sulul I

idem *Inf.* : grup 10 fete (7—14 ani)

aceeași zi

ora 11,00 : Fetele cu *Sulul* se întorc acasă de la grîu, cîntînd (mel. nr. 1). În drum le așteaptă băieții cu găleți și căni cu apă. Fugăresc fetele și le udă.

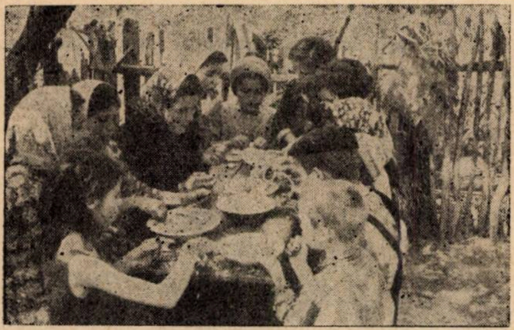


Fig. 3. Pomana Sulului, la casa lui Onaş Ion din Luptători, com. Frăsinet, jud. Ilfov. Joi 28 aprilie 1966, ora 12.

11,15 : Au ajuns acasă şi se udă unele pe altele. Onaş Elena, 13 ani, e leoarcă de apă. ,,—Skimbă-te !'' ,, — Da, rokı̯a mẹa ı̯e la *Sul* !'' Ia o cană cu apă și se duce s-o toarne pe băiatul care a udat-o.

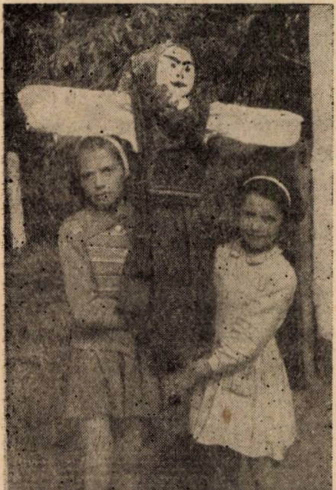


Fig. 4. Sul îmbrăcat. Sultana, com. Mînăstirea, jud. Ilfov.

11,30 : Se așază la masă, la ,,pomana *Sulului*'' (fot. 3). Explicații : ,,Înainte tot satu să făčẹa *Sul* și *Scaloı̯an*. Acuma, numa' treı̯ *Sulurı̯* în tot satu''. (Onaș Gherghina, 47 ani).

Aproape în toate satele cercetate, *Sulul* este însoțit de muzică. Predomină melodiile vocale, executate în grup, la unison ; cele instrumentale apar numai acolo unde ritualul s-a destrămat și melodia vocală a dispărut. Înregistrările muzicale pe care le-am făcut, 21 la număr[3], ne-au furnizat trei categorii de melodii :

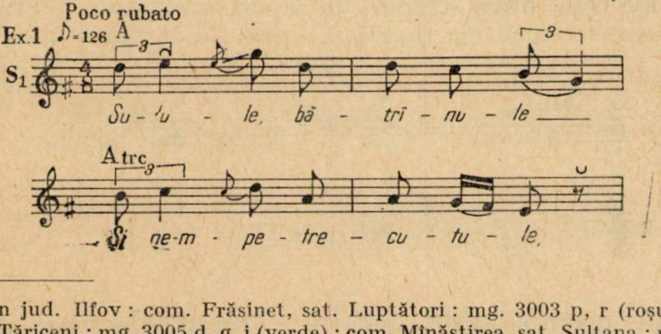
1. melodii rituale : (vocale)	tip I	— lamentaţie cvasiliberă, paralelism major-minor	Specifice *Sulului*
	tip II	— giusto, scară cromatizată	
	tip III	— giusto, tricord	Melodie comună cu *Scaloianul*
2. melodii ritualizate :	tip I	— jocurile *Bumbacul* şi *Raţa* (vocale)	
	tip II	— jocul *Alunelul* (vocal)	
	tip III	— jocul *Ceasul* (instrumental)	
3. melodii pasagere :	diferite jocuri vocale şi instrumentale.		

Primul grup cuprinde melodii cîntate exclusiv pentru obicei, avînd prin urmare o funcţie rituală nemijlocită. Cu excepţia unei singure melodii, comună pentru *Sul* şi *Scaloian*, ele se execută numai la *Sul* şi alcătuiesc repertoriul muzical-ritual specific acestui obicei. Am găsit două tipuri melodice, complet diferite. Primul tip circulă în satele Luptători, Tăriceni, Curăteşti (toate trei com. Frăsinet), Odaia şi Sultana (ambele com. Mînăstirea). Tipul se caracterizează prin ritm *parlando*, de alură mai liberă, apropiată de *rubato*, şi paralelism major-minor. Este un tip deosebit de unitar, care, atît prin cuvinte cît şi prin muzică, evocă o lamentaţie funebră. Şase piese se grupează aici[4]. Ca model pentru acest tip (pe care-l notăm cu I) poate servi următoarea variantă, cea mai amplă dintre toate melodiile culese :

mg.3003 r(roşu)
Culeg.: N. Rădulescu
Luptători 12.IV.1966
Tr.. N. Rădulescu

Orig.: satul Luptători ; comuna Frăsinet
Jud. Ilfov
Inf.: Dumitrache Niculina 13 ani, Onaş Elena 12 ani
Onaş Ana 13 ani, Onaş Niculina 13 ani

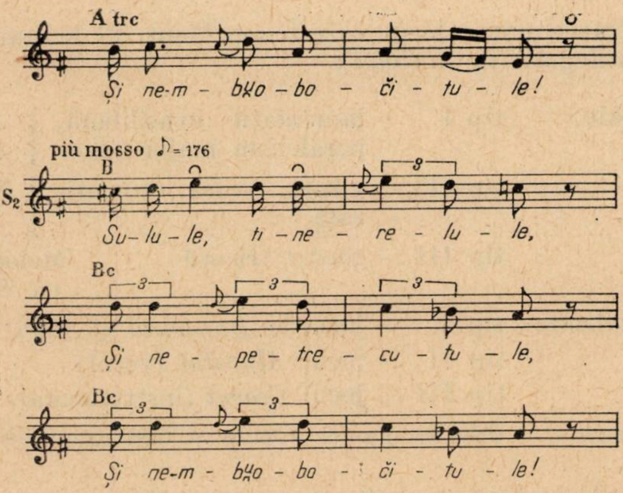
Ex.1


Poco rubato
♪=126
A
S1
3
Su - lu - le, bă - trî - nu - le
A trc
Şi ne-m - pe - tre - cu - tu - le,

---

[3] Din jud. Ilfov : com. Frăsinet, sat. Luptători : mg. 3003 p, r (roşu), 3005 a, b, c, d (roşu), sat. Tăriceni : mg. 3005 d, g, i (verde) ; com. Mînăstirea, sat. Sultana : mg. 3005 r (verde), sat. Coconi : mg. 3490 I k, l, m, n, o, p, sat. Mînăstirea : mg. 3489 n ; com. Valea Argovei : mg. 3005 m (roşu) ; com. Spanţov, sat. Stancea : mg. 3489 e. Din jud. Ialomiţa : com. Dorobanţu : mg. 3496 I e ; com. Ulmu, sat. Făurei : mg. 3495 II o. Înregistrările au fost făcute cu concursul ing. Gabriel Oblemenco şi tehn. Nicolae Mănescu.

[4] Mg. 3003 p şi r (roşu), 3005 d, g, i şi r (verde).

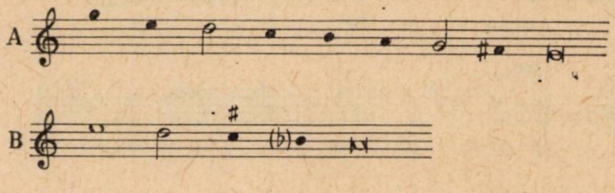

A trc
Și ne-m - bŭo - bo - ci - tu - le!
più mosso ♪= 176
B
S₂
Su- lu - le, ti - ne - re - lu - le,
Bc
Și ne - pe - tre - cu - tu - le,
Bc
Și ne-m - bŭo - bo - ci - tu - le!

Posedînd trăsăturile, deja menționate, ale tipului muzical căruia îi aparține, piesa de mai sus se distinge prin unele caracteristici de structură. Ea are două secțiuni (notate S_1 și S_2), a căror substanță sonoră, deși clar înrudită, depășește totuși cadrul unei simple variații și dă naștere la motive de bază diferite. Cele două secțiuni mari, S_1 și S_2, se combină în mod liber în cursul execuției, succedîndu-se după cum urmează : S_1 S_2 S_2 S_2 S_2 S_2 S_1 S_1 S_2 . În interiorul ei însă, fiecare secțiune își menține neschimbată arhitectura, ceea ce arată că organizarea intimă a discursului muzical aparține stadiului de cristalizare strofică. Structura celor două strofe-secțiuni este identică și constantă, triliniară :

S_1 = A ‖: A transpus și cu cadență schimbată :‖
S_2 = B ‖: B cu cadență schimbată :‖

Interesantă și neobișnuită este relația funcțională dintre ele. Melodia îmbină un mod major-minor cu un pentacord frigic, instaurînd între sunetele finale ale celor două secțiuni un raport intervalic de cvartă perfectă — raport care se menține invariabil pînă la sfîrșitul înregistrării :

Ex.2



După toate probabilitățile, ciudatul echilibru funcțional al acestei piese se datorează insuficientei sudări reciproce a celor două secțiuni ale sale, pe care în restul cazurilor le-am regăsit circulînd separate una de alta. În sfîrșit, varianta nr. 1 se remarcă prin ambitusul mare (decimă mică) care rezultă din felul cum a fost făcută îmbinarea secțiunilor.

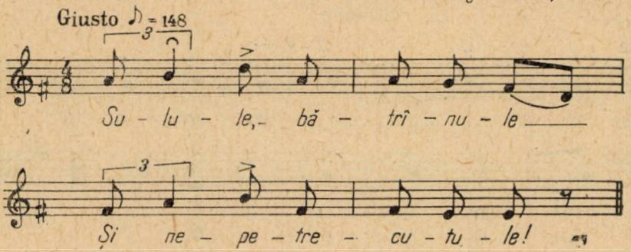
Acestea au o independență completă, fiecare din ele putînd alcătui o piesă rituală de sine stătătoare, așa cum o arată celelalte variante ale tipului. Bizuindu-ne pe raritatea echilibrului funcțional instituit între secțiunile variantei nr. 1, presupunem că aceasta a luat naștere prin îmbinarea a două subtipuri autonome — îmbinare înlesnită de strînsa înrudire filogenetică a motivelor — și respingem ipoteza dezmembrării unui întreg primordial pe care l-ar fi constituit varianta nr. 1.

Următoarea piesă este o variantă a strofei-subtip S_1 din exemplul nr. 1 :

Mg. 3005 d (verde)
Culeg.: N. Rădulescu
Luptători 26. IV. 1966
Tr. : N. Rădulescu

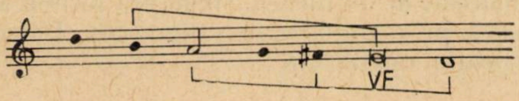
Orig.: sat Luptători, comuna Frăsinet
Jud. Ilfov
Inf.: Sîrbu Aurica 13 ani, Sîrbu Rada 12 ani,
Bucur Gherghina 12 ani, Mitică Maria 12 ani

Ex. 3


Giusto ♪ = 148
3
Su - lu - le, - bă - trî - nu - le
3
Și ne - pe - tre - cu - tu - le!

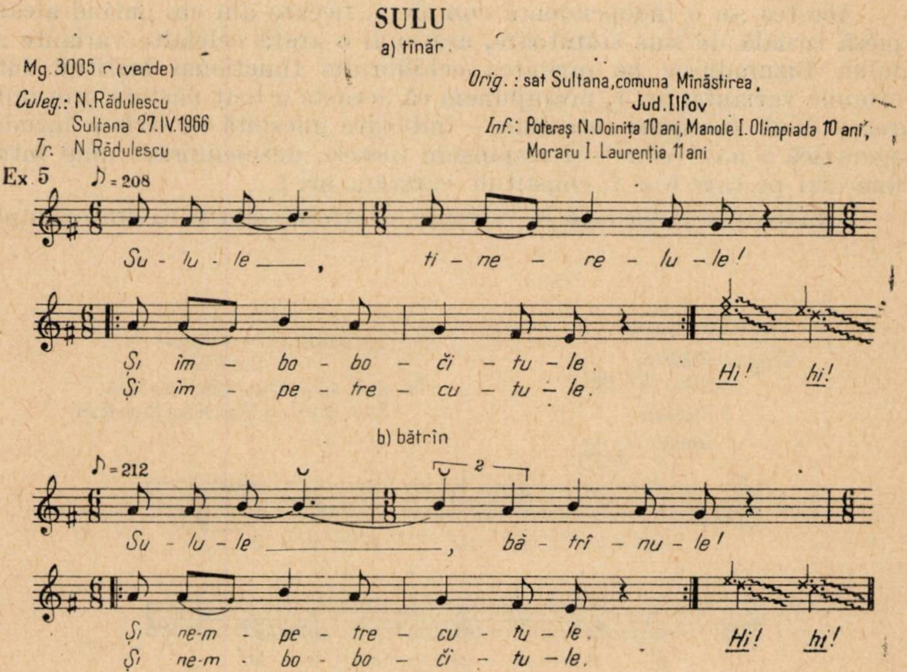
Atrage aici atenția organizarea funcțională a treptelor, diferită față de secțiunea S_1 a exemplului nr. 1. În locul paralelismului major-minor (pendulare la terță mică sau inflexiune modulatorie la relativă) avem o scară ai cărei poli funcționali se găsesc în relație de secundă mare :

Ex. 4



Această particularitate, ca și substratul pentatonic al scării (*sol*, care apare o singură dată, este un simplu sunet de pasaj), denotă apartenența piesei nr. 3 la un alt stadiu evolutiv. Aceeași concluzie se desprinde din examinarea arhitectonicii strofei, bazată pe un echilibru binar (A, A transpus și cu cadență schimbată), spre deosebire de echilibrul ternar (A, A *tr c*, A *tr c*) al secțiunii S_1 a exemplului nr. 1.

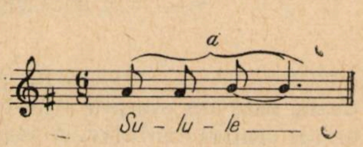
Piesele independente variante ale secțiunii S_2 a exemplului nr. 1 sînt acelea pe care le-am întîlnit mai des decît pe celelalte din melodiile tipului I. În comparație cu piesa nr. 3 și secțiunea S_1, ele se deosebesc mult mai puțin, ca structură, de secțiunea care le corespunde (S_2). Toate au aceeași schemă triliniară a formei : A B B (unde B-ul este un A variat, transpus și cu cadența schimbată) și același tip de pendulare major-minoră la terță mică (*sol-mi*) în cadrul unui penta-, hexa- sau heptacord minor natural. Iată varianta cea mai reprezentativă a subtipului :


SULU
a) tînăr
Mg. 3005 r (verde)
Culeg.: N. Rădulescu
Sultana 27.IV.1966
Tr. N Rădulescu
Orig.: sat Sultana, comuna Mînăstirea, Jud. Ilfov
Inf.: Poteraş N. Doinița 10 ani, Manole I. Olimpiada 10 ani, Moraru I. Laurenția 11 ani
Ex 5
♪ = 208
Su - lu - le, ti - ne - re - lu - le!
Și îm - bo - bo - ci - tu - le.
Și îm - pe - tre - cu - tu - le.
Hi! hi!
b) bătrîn
♪ = 212
2
Su - lu - le, bă - trî - nu - le!
Și ne-m - pe - tre - cu - tu - le.
Și ne-m - bo - bo - ci - tu - le.
Hi! hi!

Bat de îndată la ochi exclamațiile finale, strigăte susținute, care — ținînd seama de cuvintele cîntecului, caracterul melodiei și atmosfera generală a momentului cînd se execută[5] — trebuie interpretate ca exclamații de durere, strigăte de jale. Ele constituie un important element în deslușirea semnificației obiceiului.

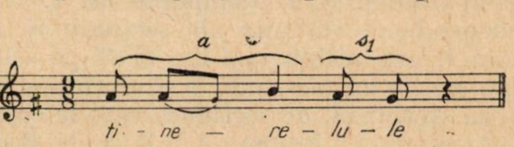
Este de remarcat, de asemenea, structura intimă a discursului muzical, care înaintează prin amplificare progresivă. Debutează cu o celulă bicordică, o invocație cvasibrută :

Ex. 6



Repetată imediat, puțin lărgită, ea capătă un prim sufix :

Ex. 7

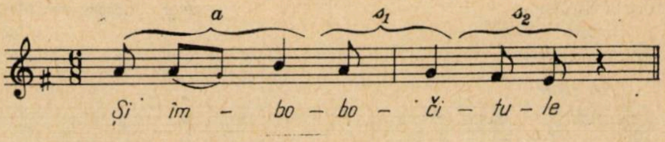

a
s1
ti - ne - re - lu - le

---

[5] ,,Noi eram triste atunci, îl boceam, nu ca fetele astea ; acuma văd că-l chiuie, ele rîd'' (inf. Moraru Aurica, 36 a., din Sultana, com. Mînăstirea, jud. Ilfov ; culeg. N. Rădulescu, Sultana, 27.IV.1966).

Repetată din nou, ca atare, capătă încă un sufix, de dimensiuni identice cu primul :

Ex. 8



Notat sub formă de schemă, modul de îmbinare al elementelor strofei, exceptînd exclamaţiile de jale de la sfîrşit, este următorul :

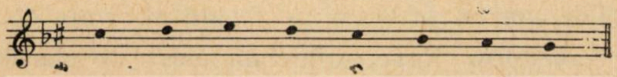
a (celulă—invocaţie)
a lărgit + sufix$_1$
a lărgit + sufix$_1$ + sufix$_2$

Această germinare aglutinantă pare să denote o apreciabilă vechime, prin analogie cu structuri poetice asemănătoare întîlnite uneori în colinde :

Seara	Seara
D'astă seară	Lui Ajun
Este-o seară mare,	Şi cu-a lui Crăciun...
	(Tocilescu, I, p. 1460)

Al doilea tip melodic, din categoria melodiilor rituale specifice *Sulului*, vieţuieşte în satele Coconi şi Mînăstirea. Din punct de vedere muzical, el se caracterizează prin ritm *giusto*, scară cromatizată şi valoarea muzicală mai constantă ca durată a silabei în cursul unei aceleiaşi piese (izoritmie), spre deosebire de inconstanţa traducerii muzicale a silabei la melodiile tipului I, unde o silabă — în aceeaşi piesă (ex. muz. nr. 1) — e echivalată cînd cu 𝅘𝅥𝅯 cînd cu ♪^{3} cînd cu ♪ cînd cu ♩^{3} cînd cu ♩ . Melodiile tipului II au text poetic analog primului tip : cuvinte de invocaţie şi lamentaţie. Am cules şapte piese care se încadrează în tipul II[6]. Toate sînt variante foarte apropiate. Primul lor rînd melodic este elementul cel mai stabil al timpului, lucru care arată că acel rînd constituie nucleul din care s-a dezvoltat melodia :

Ex. 9



Rîndul de mai sus apare cvasiidentic în toate variantele tipului II. Nu tot aşa cel de-al doilea rînd melodic. Formele diferite sub care el se înfăţişează dau naştere la un şir de fluctuaţii atractive care schimbă, de mai multe ori, raportul şi organizarea funcţională a treptelor scării muzicale. Ni s-au prezentat astfel, la analiză, patru feluri de scări. Iată una din variante :

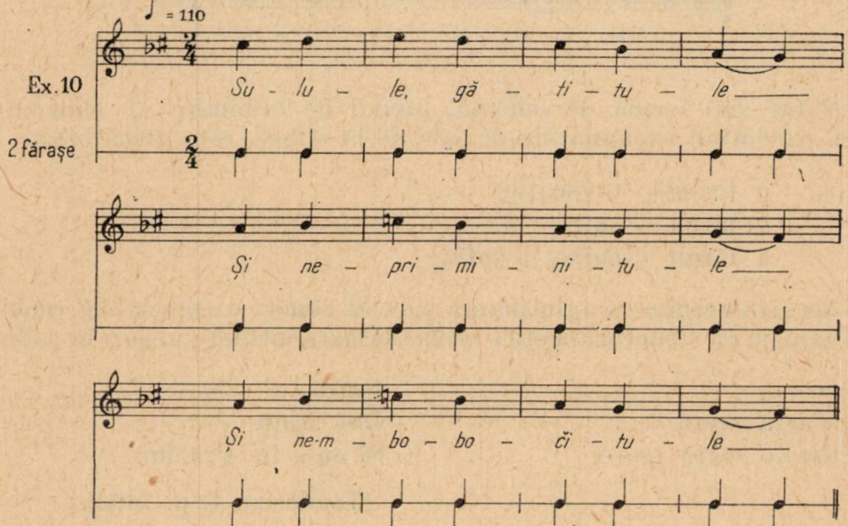
---

[6] Mg. 3489 n, 3490 I k, l, m, n, o, p.

mg. 3490 I R
Culeg.: N. Rădulescu
Coconi 18 V. 1967
Tr.: N. Rădulescu

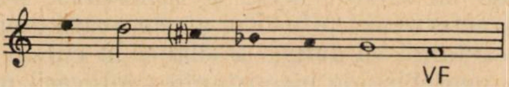
Orig. : Coconi, com. Mînăstirea
Jud. Ilfov
Inf. : grup 18 fete între 12-15 ani

Ex.10


♩ = 110
Su - lu - le, gă - ti - tu - le
2 fărașe
Și ne - pri - mi - ni - tu - le
Și ne-m - bo - bo - ci - tu - le

Ea ne dă următoarea scară :

Ex. 11

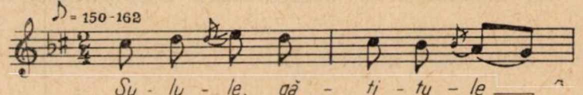


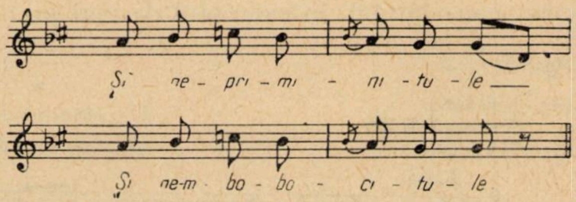
Cu totul singulare sînt aici imprecizia centrului funcțional, ambitusul de septimă mare și saltul de cvintă mărită (*fa—do* ♯), care apare constant și clar între strofe. Cu toate acestea, piesa nu reprezintă o formă întîmplătoare a melodiei, deoarece în acest fel au cîntat în grup 18 fete între 12 și 15 ani, dintre care 14 ascultate individual (unele din ele înregistrate pentru control pe bandă de magnetofon) au păstrat aceeași formă. Avem de-a face deci cu o formă care, deși aberantă, este totuși constantă în practica muzicală. Îndeosebi imprecizia centrului funcțional (care ar putea fi la fel de bine *sol*, *fa* sau *si* ♭) pare să arate că piesa aparține unui stadiu tranzitoriu. Raporturile funcționale se clarifică în celelalte variante, care-l indică pe *sol* ca centru :

mg. 3490 I p
Culeg.: N. Rădulescu
Coconi 18.V.1967
Tr N Rădulescu

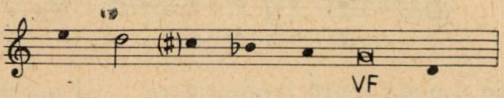
Orig. : Coconi, com. Mînăstirea
Jud. Ilfov
Inf.: Roșu Victoria 15 ani

Ex 12



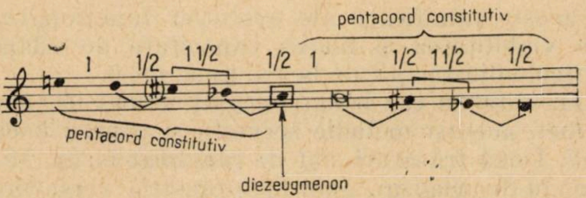

Și ne - pri - mi - ni - tu - le
Și ne-m bo - bo - ci - tu - le

Iată și scara exemplului de mai sus:

Ex 13


Ea reprezintă al doilea fel de organizare a treptelor în cadrul tipului II.

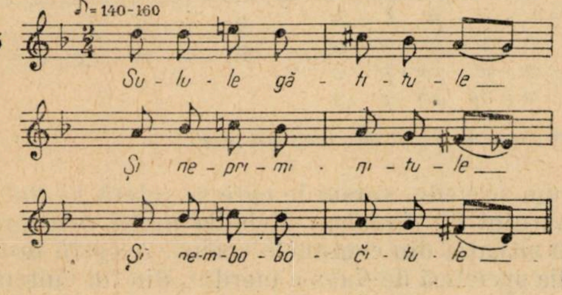
Al treilea fel este cel mai interesant — un mod *maqam:*

Ex.14

pentacord constitutiv
1
1/2
1 1/2
1/2
1
1/2
1 1/2
1/2
pentacord constitutiv
diezeugmenon

Ca atare, scara se distinge prin juxtapunerea de tetra- și pentacorduri cu aceeași structură intervalică, conținînd secunde mărite alături de semitonuri și tonuri. Să se remarce în special folosirea constantă în scară a unei aceleiași trepte (*mi*) naturală într-o poziție și coborîtă în alta — element caracteristic pentru simetria neoctaviantă a *maqamurilor*. Iată piesa de unde am extras scara-*maqam*:

mg. 3490 I o
Culeg.: N. Rădulescu
Coconi 18.V.1967
Tr. N. Rădulescu

Orig.: Coconi, com. Mînăstirea
Jud. Ilfov
Inf.: Dinu Gherghina 12 ani

Ex.15

♪= 140-160
Su - lu - le gă - ti - tu - le
Și ne - pri - mi - ni - tu - le
Și ne-m-bo - bo - ci - tu - le

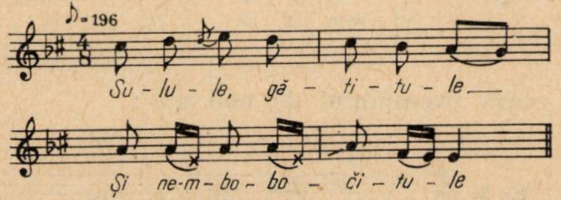
Transformat considerabil, în exemplul de mai jos :

Mg.3489 n

Culeg.: N. Rădulescu
Mînăstirea 18.VIII.1966
Tr. : N.Rădulescu

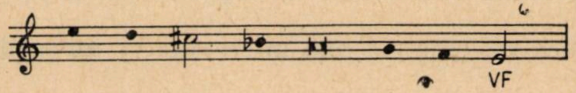
Orig.: Mînăstirea, Jud.Ilfov
Inf.: Coteţ Elena 39 ani

Ex.16


♪=196
Su - lu - le, gă - ti - tu - le
Şi ne-m - bo - bo - ci - tu - le

maqamul devine o nouă scară cromatizată — al patrulea fel de organizare funcţională la variantele tipului II :

Ex.17



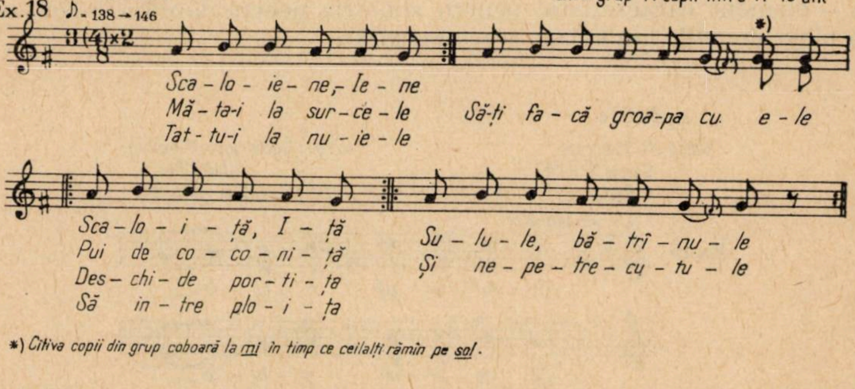
Toate aceste ramificaţii ale evoluţiei funcţional-modale a tipului II dovedesc viabilitatea şi marea capacitate de adaptare a melodiei respectiv a nucleului-*incipit* de la ex. muz. nr. 9.

Tipul III este un caz izolat, întîlnit numai în com. Valea Argovei, jud. Ilfov. Aici, aceeaşi melodie serveşte şi pentru bocirea *Scaloianului*, şi pentru *Sul*. Două trăsături sînt de remarcat la ea. Mai întîi substratul tricordic, indiciu de arhaism, apoi heterometria versurilor — semn al unui stadiu de dezagregare a complexului ritual :

Mg.3005 m (roşu)
Culeg.: N.Rădulescu
Valea Argovei 28.IV.1966
Tr. : N.Rădulescu

Orig. : Valea Argovei, Jud. Ilfov
Inf.: grup 11 copii între 11-13 ani

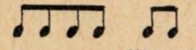
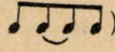
Ex.18


♪=138→146
3(4)×2
8
*)
Sca - lo - ie - ne, - le - ne
Mă - ta-i la sur - ce - le
Tat - tu-i la nu - ie - le
Să-ţi fa - că groa-pa cu e - le
Sca - lo - i - ţă, I - ţă
Pui de co - co - ni - ţă
Des - chi - de por - ţi - ţa
Să in - tre plo - i - ţa
Su - lu - le, bă - trî - nu - le
Şi ne - pe - tre - cu - tu - le

*) *Cîtiva copii din grup coboară la mi în timp ce ceilalţi rămîn pe sol.*

După cum se vede, versurile care se referă la *Sul* au fost adăugate la sfîrşitul textului de *Scaloian*. Melodia însăşi este propie *Scaloianului*, aşa cum arată situaţia din comunele vecine. Aceasta înseamnă că în cazul de faţă melodia specifică de *Sul* s-a pierdut, din tot cîntecul rămînînd doar cîteva versuri care au fost transplantate pe melodia cea mai apropiată ca dată calendaristică şi semnificaţie. Faptul ar putea marca începutul fuziunii celor două manifestări — în comuna pomenită încă distincte în materie de ritual —, care au intrat actualmente în faza finală, involutivă, a existenţei lor.

Aruncînd o privire de ansamblu melodiilor rituale specifice *Sulului* (tipurile I şi II), se constată remarcabila lor unitate, caracteristică oglindită în cîteva elemente esenţiale care afirmă identitatea lor de structură. Aceste elemente sînt :

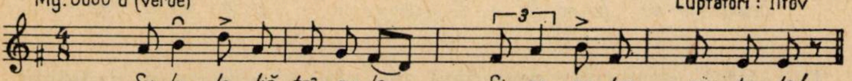
1) textul poetic identic ca conţinut (lamentaţie) şi structură (versuri catalectice de şapte silabe, lipsa interjecţiilor şi a silabelor de completare) ;
2) identitatea conturului melodiei care desenează în permanenţă un arc ascendent-descendent (Pendelmelodik) în fiecare rînd melodic. Nici una din variantele tipului I şi II nu se abate de la această structură ;
3) simetria ternară a formei arhitectonice, aceeaşi la 11 din 13 piese : ABB ;
4) identitatea schemei ritmice care stă la baza tuturor variantelor tipului I şi II : proceleusmatic + anapest (). Înlocuirea proceleusmaticului incipient cu un amfibrah (mg. 3005 g şi i verde) a rezultat din simpla contopire a celor două *brevis* mediane într-o *longa* () după cum ritmul ex. nr. 5 reprezintă o prelucrare ternară a schemei de bază a celor două tipuri ;
5) trăsături ale stilului de execuţie : interpretare vocală în grup, la unison, şi caracterul de lamentaţie care iese uneori la suprafaţă.

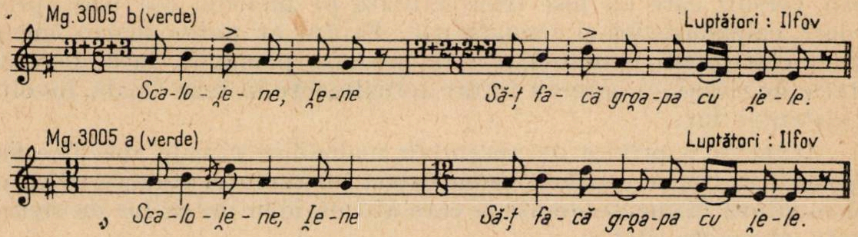
Din toate aceste elemente comune de structură — pe lîngă cele de funcţie, interpretare şi conţinut — se poate trage concluzia că melodiile tipurilor I şi II aparţin aceluiaşi strat, mai precis unui aceluiaşi paleostrat, în al cărui orizont arhaic îşi găsesc locul — în cadrul unor substadii scurte — micile diferenţe dintre variante.

Nu e greu de stabilit vechimea relativă a paleostratului din care provin melodiile rituale de *Sul*. Ele trebuie să fie contemporane cu alte categorii de melodii legate de rituri asemănătoare, agrar-funebre. Acest lucru e arătat de compararea lor cu unele variante de *Scaloian*, bunăoară. Iată tipul I de *Sul* (subtipul S_1) alăturat *Scaloianului* din aceeaşi comună :

Ex.19

Mg. 3005 d (verde) Luptători : Ilfov

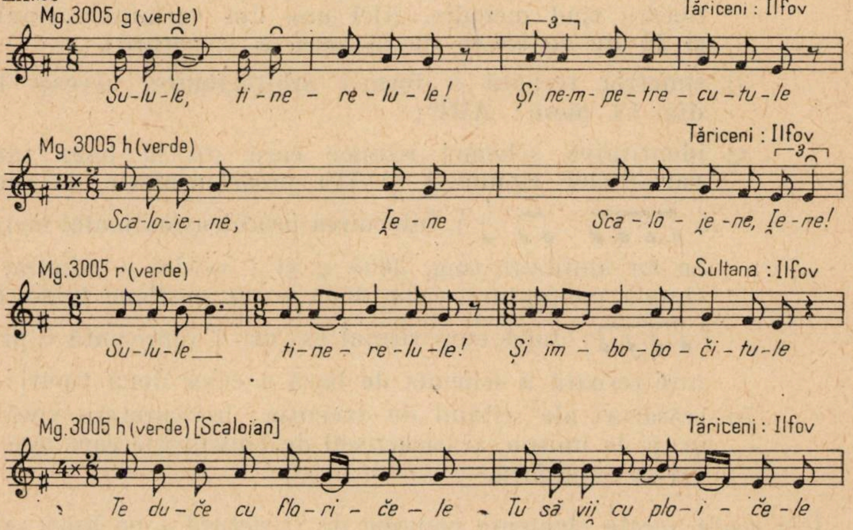



Mg.3005 b(verde)
Luptători : Ilfov
Sca-lo-ie-ne, Ie-ne Să-ț fa-că groa-pa cu ie-le.
Mg.3005 a (verde)
Luptători : Ilfov
Sca-lo-ie-ne, Ie-ne Să-ț fa-că groa-pa cu ie-le.

E în afară de orice îndoială că variantele de mai sus s-au ramificat din același trunchi-arhetip melodic.

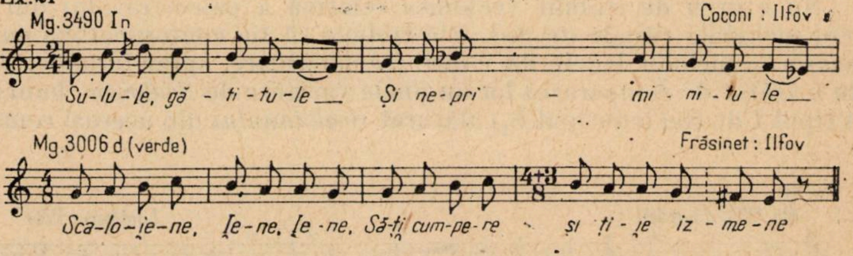
Și iată tot tipul I (subtipul S₂) comparat cu o altă variantă de *Scaloian* :

Ex.20


Mg.3005 g (verde)
Tăriceni : Ilfov
Su-lu-le, ti-ne-re-lu-le! Și ne-m-pe-tre-cu-tu-le
Mg.3005 h (verde)
Tăriceni : Ilfov
Sca-lo-ie-ne, Ie-ne Sca-lo-ie-ne, Ie-ne!
Mg.3005 r (verde)
Sultana : Ilfov
Su-lu-le ti-ne-re-lu-le! Și îm-bo-bo-ci-tu-le
Mg.3005 h (verde) [Scaloian]
Tăriceni : Ilfov
Te du-ce cu flo-ri-ce-le Tu să vii cu plo-i-ce-le

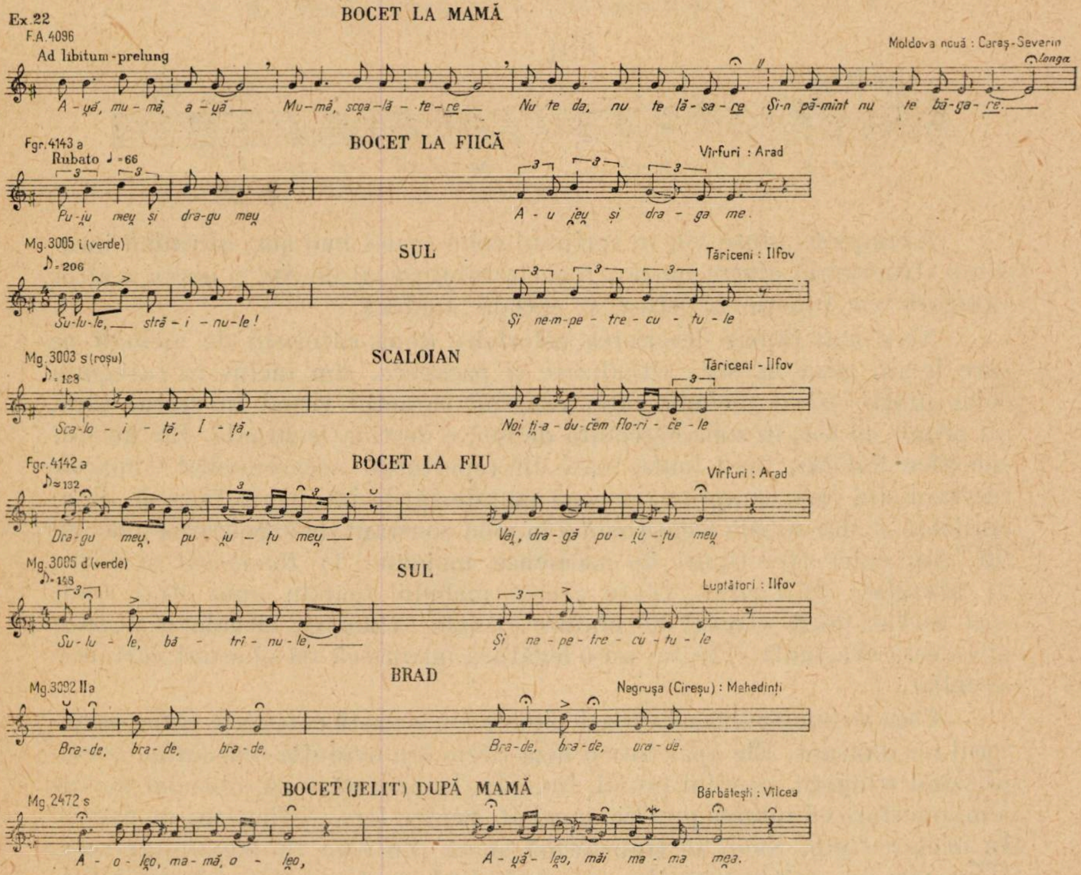
Ne mai atrage atenția paralelismul dintre liniile melodice ale altor variante de *Scaloian* și conturul melodic al tipului II de *Sul* :

Ex.21


Mg.3490 In
Coconi : Ilfov
Su-lu-le, gă-ti-tu-le Și ne-pri-mi-ni-tu-le
Mg.3006 d (verde)
Frăsinet : Ilfov
Sca-lo-ie-ne, Ie-ne, Ie-ne, Să-ți cum-pe-re și ți-ie iz-me-ne

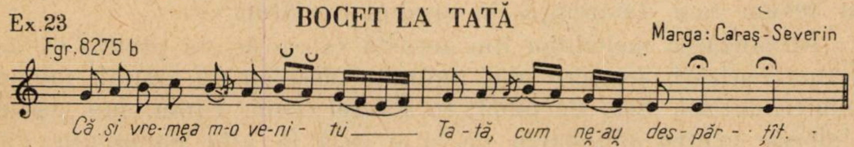
De altfel, structura melodică de arc ascendent-descendent, deși constituie un criteriu foarte larg, poate avea totuși o anumită valoare pentru comparaţie, în măsura în care identitatea de structură corespunde unor analogii funcţionale. În acest sens, este instructivă analiza comparativă a repertoriului de *Sul*, *Scaloian*, *Bocet* şi *Rituale funebre* — categorii cu funcţionalitate asemănătoare, slujită de caracterul de lamentaţie al muzicii şi textului. Expunerea întregului material comparativ pe care ni l-a furnizat investigaţia ar ocupa un loc disproporţionat de mare pentru cadrul prezentului studiu. De aceea, ne mărginim la a da aici doar două exemple. Mai întîi, patru bocete, un *Brad*, un *Scaloian* şi două *Suluri*, a căror melodică converge în chip insistent :

Ex.22

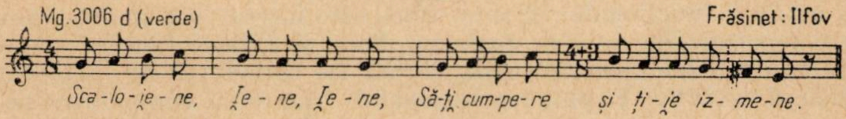

BOCET LA MAMĂ
F.A.4096
Ad libitum-prelung
Moldova nouă : Caraş-Severin
Longa
A-uă, mu-mă, a-uă — Mu-mă, scoa-lă-te-re — Nu te da, nu te lă-sa-re Şi-n pă-mînt nu te bă-ga-re —
BOCET LA FIICĂ
Fgr.4143 a
Rubato ♩=66
Vîrfuri : Arad
Pu-iu meu şi dra-gu meu
A-u ieu şi dra-ga me.
SUL
Mg.3005 i (verde)
♪=206
Tăriceni : Ilfov
Su-lu-le, — stră-i-nu-le!
Şi ne-m-pe-tre-cu-tu-le
SCALOIAN
Mg.3003 s (roşu)
♪=168
Tăriceni - Ilfov
Sca-lo-i-ţă, I-ţă,
Noi ţi-a-du-cem flo-ri-ce-le
BOCET LA FIU
Fgr.4142 a
♪≈132
Vîrfuri : Arad
Dra-gu meu, pu-iu-ţu meu —
Vai, dra-gă pu-iu-ţu meu
SUL
Mg.3005 d (verde)
♪=148
Luptători : Ilfov
Su-lu-le, bă-trî-nu-le, —
Şi ne-pe-tre-cu-tu-le
BRAD
Mg.3092 IIa
Negruşa (Cireşu) : Mehedinţi
Bra-de, bra-de, bra-de,
Bra-de, bra-de, ura-ue.
BOCET (JELIT) DUPĂ MAMĂ
Mg.2472 s
Bărbăteşti : Vîlcea
A-o-leo, ma-mă, o-leo,
A-uă-leo, măi ma-ma mea.

Un distinct paralelism apropie şi următoarele patru piese (fragment de *Bocet*, doi *Scaloieni* şi un *Sul*) :

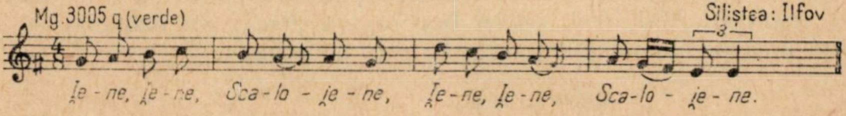
Ex.23


BOCET LA TATĂ
Fgr.8275 b
Marga : Caraş-Severin
Că şi vre-mea m-o ve-ni-tu — Ta-tă, cum ne-au des-păr-ţît.

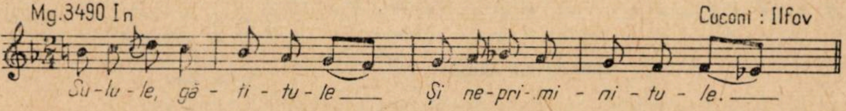
SCALOIAN


Mg.3006 d (verde)
Frăsinet: Ilfov
Sca-lo-je-ne, Je-ne, Je-ne, Să-ți cum-pe-re și ți-je iz-me-ne.

SCALOIAN



SUL



Exemplele aduse vin în sprijinul celor spuse mai sus, afirmînd înrudirea structurală dintre muzica repertoriului ritual de *Sul* și aceea a altor categorii cu funcție artistică și socială analogă.

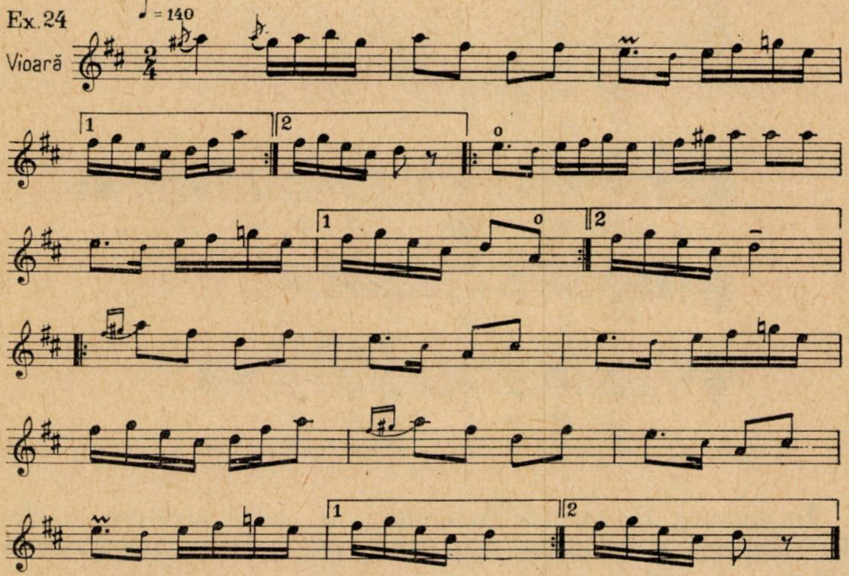
Ne-a mai rămas descrierea celorlalte două categorii de melodii pe care le-am găsit la *Sul* : ritualizate și pasagere. Am inclus în categoria celor dintîi cîteva melodii care, neavînd caracter ritual în restul țării, au primit *ad hoc*, în zona cercetată de noi, o destinație rituală. Ele nu sînt specifice *Sulului*, fiind luate toate din repertoriul neceremonial — marele rezervor din care se aprovizionează manifestările intrate în faza de desacralizare —, dar se află legate astăzi în mod constant de executarea obiceiului. Am cules trei tipuri de asemenea melodii : 1) *Bumbacul* și *Rața* ; 2) *Alunelul* ; 3) *Ceasul*. Toate aceste melodii aparțin unui strat mult mai recent decît stratul de cîntece rituale. Valoarea rituală a acestor piese este cvasinulă. Ele nu au o legătură intrinsecă cu obiceiul care le-a asimilat.

Ceea ce unește între ele toate piesele din această categorie este caracterul lor dansant. Ele apar într-o fază tîrzie din evoluția obiceiului, corespunzînd stingerii sensului inițial, funerar. În această fază, obiceiul devine o manifestare cu interes practic, imediat, pentru fete : strîngerea de daruri. În același timp, *Sulul* se transformă acum dintr-un rit comunitar unic, făcut într-un cadru general, o singură dată pentru toată colectivitatea, într-un ceremonial particular, împlinit succesiv, prin repetarea lui de mai multe ori în aceeași zi, într-un cadru privat (plimbarea de la casă la casă), întocmai ca *Colinda*, *Lazărul* sau *Paparuda*. Asupra acestei probleme vom reveni mai amănunțit în studiul următor.

Ritualizarea melodiilor din această categorie s-a produs ca urmare a permanentizării asocierii unei anumite piese cu un anumit moment al împlinirii datinii. Așa, de pildă, în Făurei (com. Ulmu, jud. Ialomița), se folosea pentru plimbarea de la o casă la alta cunoscuta melodie lăutărească *Ceasul*, cîntată pe drum de muzicantul care însoţea ceata *Sulului* :

Mg. 3495 II o
Culeg. : N. Rădulescu, Făurei 5.IV.1967
Tr. : N. Rădulescu
Orig. : sat Făurei, comuna Ulmu, Jud. Ialomiţa
Inf. : Petrescu Mihai (Mielu Ciuciu) 34 ani

Ex. 24



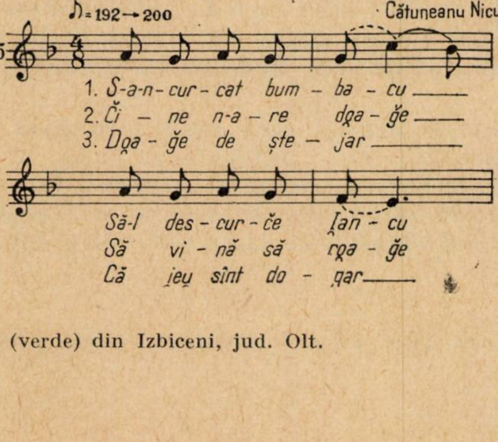
Ceasul îndeplinea deci în obiceiul *Sulului* acelaşi rol ca *Zicala dubei* în colindat sau ca acel ,,Marş'' pe care l-am găsit în forma rudărească a *Lazărului*[7].

În satul Stancea (com. Spanţov, jud. Ilfov) nu există un cîntec de drum. Cîntecul ritualizat se execută în curtea unde intră fetele, care iau *Sulul* între ele, ca pe un jucător, şi dansează hora cîntîndu-şi *Bumbacul* şi *Raţa* :

„SULU"

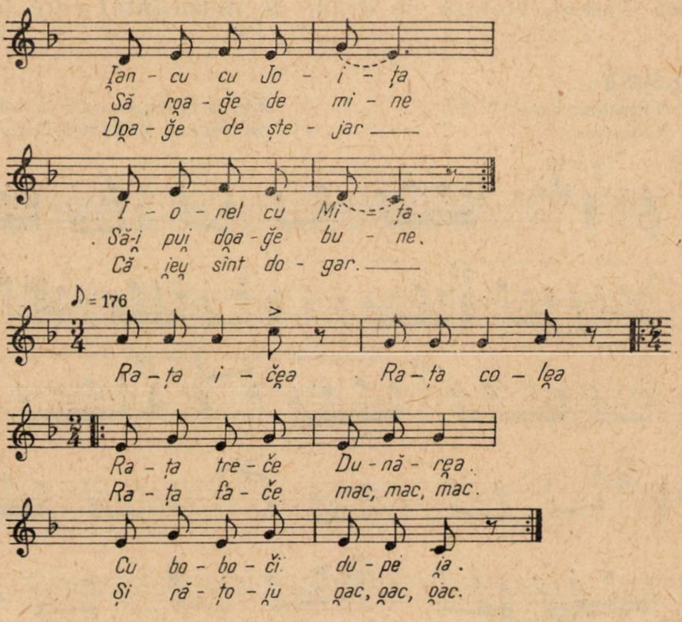
Mg. 3489 e
Culeg. : N. Rădulescu - Spanţov 17.VIII 1966
Tr. : N. Rădulescu
Orig. : sat Stancea, com. Spanţov, Jud. Ilfov
Inf. : Căţuneanu Sofia 15 ani, Căţuneanu Niculina 13 ani

Ex. 25


♪ = 192 → 200
1. S-a-n-cur-cat bum-ba-cu
2. Či ne n-a-re dǫa-ğe
3. Dǫa-ğe de şte-jar
Să-l des-cur-če Ian-cu
Să vi-nă să rǫa-ğe
Că ieu sînt do-ǫar

---

[7] Mg. 2913 n (verde) din Izbiceni, jud. Olt.


Ian - cu cu Jo - i - ța
Să roa - ge de mi - ne
Doa - ge de ște - jar
I - o - nel cu Mi - ța.
Să-i pui doa - ge bu - ne.
Că ieu sînt do - gar.
♪ = 176
Ra - ța i - cea Ra - ța co - lea
Ra - ța tre - ce Du - nă - rea.
Ra - ța fa - ce mac, mac, mac.
Cu bo - bo - ci du - pe ia.
Și ră - ţo - iu oac, oac, oac.

În comuna Dorobanțu (Ialomița), în locul acestora se cînta, în același moment și în același scop, *Alunelul* — melodia popularizată prin școală.

O interesantă fază de tranziție se desprinde din informațiile pe care le-am căpătat în satele Cunești și Bogata (comuna Grădiștea, jud. Ialomița). Acolo, *Sulul* era bocit pe drum cu melodia și cuvintele rituale de *Scaloian*, dar la grîu fetele cîntau — ca piesă ritualizată — *Hora Unirii* a lui Flechtenmacher[8].

Ultima categorie de melodii, pe care le-am denumit pasagere, ne îndepărtează și mai mult de sfera ritualului. Ele sînt dansuri obișnuite sau cîntece transformate în dans, luate din repertoriul actual. Copiii le-au auzit în comună, le-au învățat la școală sau le-au ascultat la radio. Melodiile din această categorie sînt lipsite de funcție ceremonială. Spre deosebire de cele ritualizate, ele nu rămîn în mod permanent în obicei, ci apar cu totul în treacăt; orice melodie dansantă poate fi folosită în acest cadru o dată sau de mai multe ori. Piesele formează un repertoriu indiferent, necristalizat, fluctuant de la un an la an, liber, în permanență deschis.

Destinația lor este dansul, care are loc în două cadre. În fazele ceremoniale ale obiceiului fetele dansează la cîmp, în grîu. Nevoia de joacă se exprimă aici în hora pe care o fac cu *Sulul*. Dăm mai jos, pentru completarea fișelor de observație transmise la început (*supra*, p. 4), piesele cîntate pentru dansul la cîmp de către fetele din Luptători (v.p. 5, fișa 2):

---

[8] Inf. Costache Voica, 73 a.; culeg. N. Rădulescu, Bogata, 7. IV. 67

JOC LA SUL: „HORĂ"

Mg. 3005 a (roșu)

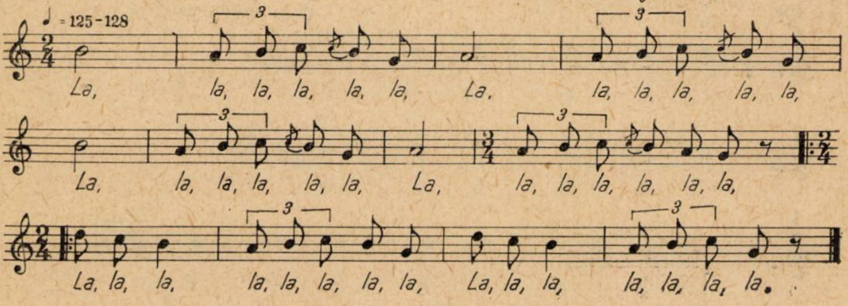
Culeg.: N. Rădulescu, Luptători 28. IV. 1966

Tr.: N. Rădulescu

Orig.: sat Luptători com. Frăsinet, Jud. Ilfov

Inf.: Mitică Maria 12 ani, Sîrbu Aurica 13 ani, Braică Cristina 13 ani, Calotă Petra 14 ani, Bucur Gherghina 12 ani

Ex. 26


♩ = 125-128
La, la, la, la, la, la, La, la, la, la, la, la,
La, la, la, la, la, la, La, la, la, la, la, la, la,
La, la, la, la, la, la, la, la, La, la, la, la, la, la, la.

JOC LA SUL: „GEAMPARALELE"

Mg. 3005 b (roșu)

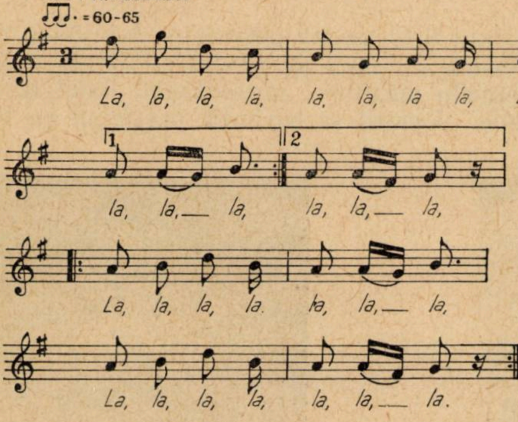
Culeg.: N. Rădulescu, Luptători 28. IV. 1966

Tr.: N. Rădulescu

Orig.: sat Luptători com. Frăsinet, Jud. Ilfov

Inf.: Mitică Maria 12 ani, Sîrbu Aurica 13 ani, Braică Cristina 13 ani, Calotă Petra 14 ani, Bucur Gherghina 12 ani

Ex. 27


= 60-65
La, la, la, la, la, la, la la, La, la, la, la,
1 la, la,— la, 2 la, la,— la,
La, la, la, la. la, la,— la,
La, la, la, la, la, la,— la.

JOC LA SUL: „HORĂ"

Mg. 3005 c (roșu)

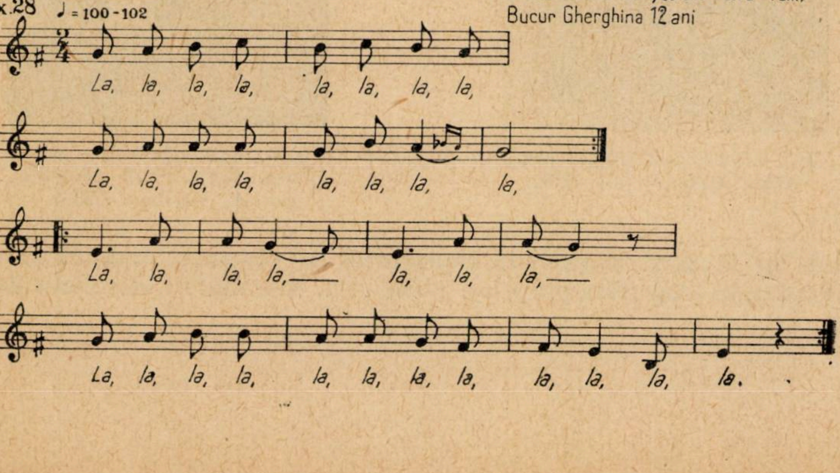
Culeg.: N. Rădulescu, Luptători 28. IV. 1966

Tr.: N. Rădulescu

Orig.: sat Luptători com. Frăsinet, Jud. Ilfov

Inf.: Mitică Maria 12 ani, Sîrbu Aurica 13 ani, Braică Cristina 13 ani, Calotă Petra 14 ani, Bucur Gherghina 12 ani

Ex. 28

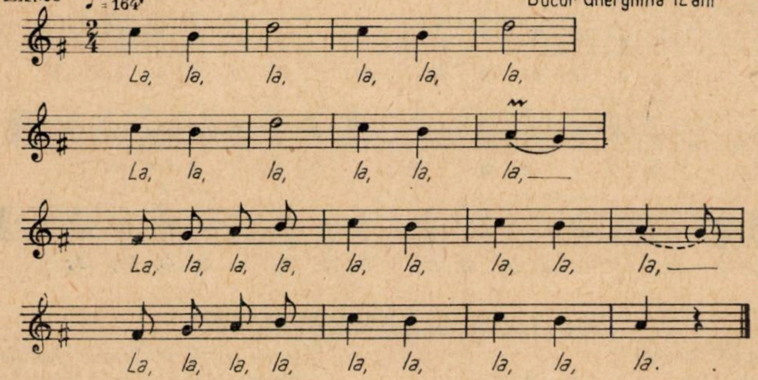

♩ = 100-102
La, la, la, la, la, la, la, la,
La, la, la, la, la, la, la, la,
La, la, la, la,— la, la, la,—
La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la.

JOC LA SUL: „SÎRBĂ”

Mg. 3005 d (roșu)
Culeg.: N. Rădulescu, Luptători 28.IV.1966
Tr.: N. Rădulescu

Orig.: sat Luptători com. Frăsinet, Jud. Ilfov
Inf.: Mitică Maria 12 ani, Sîrbu Aurica 13 ani, Braică Cristina 13 ani, Calotă Petra 14 ani, Bucur Gherghina 12 ani

Ex. 29


♩ = 164
La, la, la, la, la, la,
La, la, la, la, la, la,—
La, la, la, la, la, la, la, la, la,—
La, la, la, la, la, la, la, la, la.

Un al doilea cadru de dans îl formează petrecerea familială, în care se transformă obiceiul în ultima lui fază de evoluție. Fetele nubile, la care se alătură uneori și femeile măritate, organizează jocul în curtea casei sau într-un local public. Feciorii și bărbații participă ca la hora satului, iar lăutarii își execută repertoriul lor obișnuit. Această manifestare depășește însă sfera proprie a obiceiului, marcîndu-i completa destrămare.

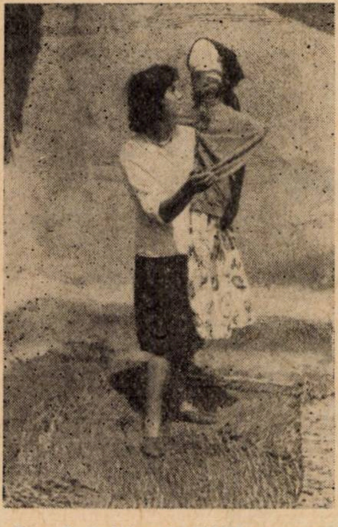


Fig. 5. Sul jucat. Siliștea, com. Valea Argovei, jud. Ilfov.

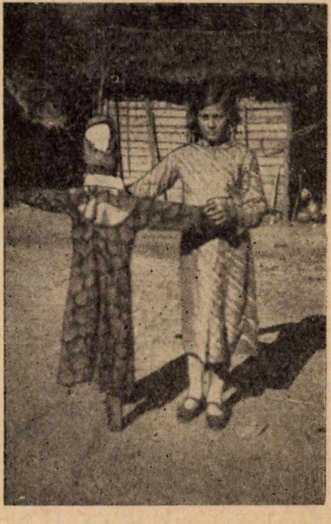


Fig. 6. Sul din Potcoava, com. Independența, jud. Ialomița (fot. C. Brăiloiu, 1937).

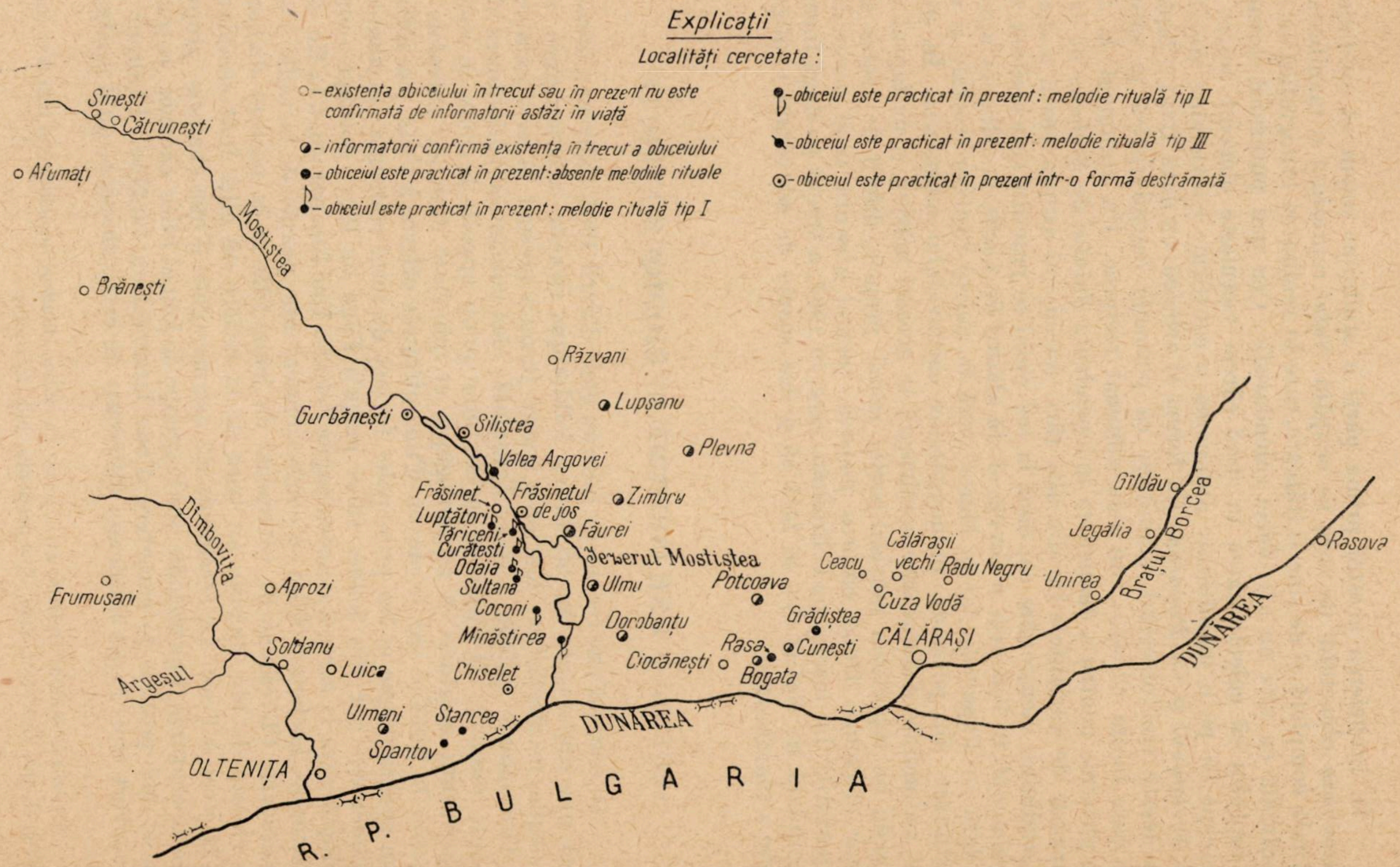
În încheierea acestei prime părți a studiului ținem să subliniem *autonomia* obiceiului de care ne ocupăm. *Sulul* reprezintă o manifestare rituală completă și de sine stătătoare, care în realitatea etnografică nu se confundă cu nici un alt obicei calendaristic. Cea mai puternică dovadă a faptului că colectivitatea în sînul căreia viețuiește obiceiul nostru îl percepe ca pe o manifestare autonomă o constituie coexistența *Sulului* cu *Scaloianul* și cu *Paparuda* (în forma ei arhaică, cu dată fixă) — faptul că aceste trei obiceiuri, simultane ca perioadă calendaristică în satele pe care le-am cercetat, nu s-au eliminat reciproc. Un argument la fel de puternic pentru a demonstra independența *Sulului* de *Scaloian* ne este furnizat de variantele lui din alte țări. Anticipînd asupra părții a doua a studiului, menționăm că, dacă la noi *Sulul* se practică concomitent cu *Scaloianul*, în Bulgaria și Grecia el stă alături de *Lazăr*, în Albania apare o dată cu *Paparuda*, iar în Maroc intră în cadrul riturilor lustrale și de fertilitate din perioada premergătoare carnavalului musulman. În sfîrșit, autonomia *Sulului* este confirmată în aceeași măsură și de faptul că posedă un repertoriu muzical-poetic ritual propriu, diferit de acelea ale altor obiceiuri. După părerea noastră, tocmai absența unui asemenea repertoriu[9] l-a înșelat pe C.Brăiloiu, care, în 1937, a trecut pe lîngă forma degradată de *Sul* (v. fot. 6) fără să-și dea seama de adevărata configurație a manifestării.

«SULUL» — UNE COUTUME PÉRIODIQUE INÉDITE

Au cours d'une recherche faite au mois d'avril 1966, l'auteur a découvert une importante manifestation folklorique rituelle accompagnée de musique, manifestation dont on a ignoré jusqu'à présent la configuration et l'autonomie qu'elle a dans l'ensemble des coutumes périodiques du peuple roumain. Il s'agit de la coutume qu'on appelle le «Sul», au riche substratum magique et mythologique et qui était destinée autrefois à assurer la fertilité par le moyen d'une offrande offerte à l'eau. La diffusion géographique et les principales formes de cette coutume — accomplie uniquement par des jeunes filles jusqu'à l'âge de leur mariage — sont indiquées sur la carte qui accompagne l'étude. Une fois par an, à la fin du printemps, les jeunes filles se confectionnent une poupée de la taille d'un adolescent, l'habillent de vêtements de jeune fille et la portent d'abord au champ de blé, ensuite au bord de la rivière où elles font semblant de la jeter à l'eau. La cérémonie est accompagnée d'une chanson propre à cette coutume, une mélodie que le groupe de jeunes filles exécute ensemble et qui possède le caractère d'une lamentation funèbre. L'auteur a découvert trois types musicaux différents de cette chanson, qu'il analyse

---

[9] Cazul întîlnit de Brăiloiu avea, în loc de cîntec, chiuituri nemelodice și fără text (fgr. 5303 c, d, din Potcoava, com. Independența, jud. Ialomița).


Explicații
Localități cercetate :
○ – existența obiceiului în trecut sau în prezent nu este confirmată de informatorii astăzi în viață
◑ – informatorii confirmă existența în trecut a obiceiului
● – obiceiul este practicat în prezent: absente melodiile rituale
● – obiceiul este practicat în prezent: melodie rituală tip I
● – obiceiul este practicat în prezent: melodie rituală tip II
● – obiceiul este practicat în prezent: melodie rituală tip III
⊙ – obiceiul este practicat în prezent într-o formă destrămată
Sinești
Cătrunești
Afumați
Mostiștea
Brănești
Răzvani
Lupșanu
Gurbănești
Siliștea
Plevna
Valea Argovei
Frăsinet
Frăsinetul de jos
Zimbru
Luptători
Făurei
Tăriceni
Curătești
Odaia
Sultana
Coconi
Mînăstirea
Iezerul Mostiștea
Ulmu
Dîmbovița
Frumușani
Aprozi
Șoldanu
Luica
Argeșul
Chiselet
Ulmeni
Stancea
Spanțov
OLTENIȚA
Dorobanțu
Potcoava
Ciocănești
Rasa
Bogata
Cunești
Grădiștea
Ceacu
Călărașii vechi
Radu Negru
Cuza Vodă
CĂLĂRAȘI
Unirea
Jegălia
Gîldău
Brațul Borcea
Rasova
DUNĂREA
DUNĂREA
R. P. BULGARIA

successivement. En comparant les mélodies du «Sul» à celles d'autres rites à caractère agraire et funèbre, l'auteur établit leur parenté génétique et du même coup l'ancienneté du répertoire rituel du «Sul». Les conclusions soulignent le caractère nettement défini et indépendant du «Sul» qui ne saurait être confondu avec aucune des autres manifestations du folklore des coutumes.

La présente étude, musicale par excellence, sera suivie d'une étude complémentaire, d'ordre comparatif et historique, des variantes de la même coutume chez différents peuples (depuis le Maroc jusqu'au Turkestan) et à des époques différentes, en commençant par l'antique civilisation égyptienne.

TIPURI DE STRUCTURI COMPOZIȚIONALE ÎN COLINDELE ROMÂNEȘTI

MARIN BUGA

I. 1. Pînă acum, problema care ne preocupă aici a mai fost parțial discutată. Prof. univ. Mihai Pop, luînd în discuție planul structurii compoziționale a poeziei populare în genere, relevă existența caracterului modelat, cu tendințe de poezie cu forme fixe, al unuia dintre cele mai reprezentative tipuri de colinde „propriu-zise", care s-ar caracteriza „invariabil prin compoziție tripartită"[1]. Problema unor modalități compoziționale în colinde a mai fost discutată recent și de către Monica Brătulescu[2], care reia de fapt și dezvoltă unele observații anterioare ale sale[3]. Rămîne însă puțin neclar ce înțelege autoarea prin „modalități" și procedee compoziționale pe de o parte, și „soluții dramatice" pe de altă parte. Unele sugestii privind cercetarea compoziției colindelor pot fi extrase și din cele cîteva observații judicioase asupra genului făcute de către G. Călinescu în lucrarea sa *Arta literară în folclor*[4].

2. Cercetările noastre ne-au dus la concluzia că în repertoriul de colinde românești există un mai mare număr de tipuri de structuri compoziționale decît cele relevate pînă acum, tipuri care, deși în ultima instanță realizează o poezie de urare, comportă totuși semnificații diferențiatoare. Prezentarea sumară a unora dintre cele mai reprezentative tipuri de structuri, cu semnificația poetică și de mesaj specifică fiecăruia în parte, va face și obiectul lucrării de față, considerînd că, prin aceasta, vom aduce un plus de contribuție la cercetarea poeticii colindelor noastre, ca și la o înțelegere ceva mai profundă a genului în ansamblul său.

---

[1] Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, E.P.L., 1966, p. 44. Vezi, de asemenea, și lucrarea *Ca acterul formalizat al creațiilor orale*, a aceluiași autor, în „Secolul 20", nr. 5, 1967, p. 160.

[2] Monica Brătulescu, *Contribuții la cercetarea poeticii colindelor*, în „Revista de etnografie și folclor", nr. 6, 1967.

[3] Vezi „prefața" la Antologia de colinde *La luncile soarelui*, București, E.P.L., 1964.

[4] G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", nr. 3—4, 1962, p. 382—384. (Vezi și capitolul cu același titlu din *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Editura Academiei, 1964.)

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 27—57, București, 1969

3. Precizăm că vom lua în discuţie numai colindele laice, de origine „păgînă" sau „profană", cum li se mai spune, tocmai pentru faptul că acestea, atît ca fond de concepţii ce stă la baza lor, cît şi ca mod de realizare artistică, se deosebesc de cele religioase, de origine creştină. Necesitatea distincţiei în acest sens a fost semnalată mai demult de către cercetătorii noştri[5]. Din păcate, uneori se uită această necesitate şi adesea se analizează pe acelaşi plan fapte literare aparţinînd celor două categorii, cu rosturi şi semnificaţii diferite. Fără îndoială că între cele două categorii de colinde există interpătrunderi de teme şi motive poetice, de procedee artistice şi chiar de elemente ale celor două concepţii ce stau la baza lor (profană şi creştină), dar cercetarea acestui aspect, extrem de interesant, nu poate fi făcută, cu deplina convingere că nu greşim, înainte de a fi reuşit să clarificăm aspectele şi semnificaţiile majore ale poeticii colindelor laice[6]. Or, în acest domeniu mai sînt încă multe de spus.

II. *Colindele laice* au fost împărţite, la rîndul lor, după conţinutul tematic şi după modul de realizare artistică, în *colinde de copii* (sau „de piţărăi") şi *colinde propriu-zise*[7]. Vom începe cu analiza primei categorii.

1. *Poezia colindelor de copii* conţine urări de bunăstare, adresate la modul direct gospodarului. Se enumeră aspectele belşugului dorit în „porci graşi", „boi trăgători", „cai încurători", „oi lînoase", „vaci lăptoase", „pui de găină" etc., dar şi belşug în recoltă, în grîne, sau se urează gospodarului copii „cîte cuie sînt pe casă", ca şi atîţia „peţitori la fată/Cîţi cărbuni sînt în vatră". Funcţional vorbind, urarea are un caracter general : o colindă cu acelaşi conţinut se poate „zice" la fiecare casă la care se urează. Ca mod de realizare artistică, enumerarea belşugului dorit se constituie ca nişte *formule verbale*. Prin astfel de caracteristici, colindele noastre de copii amintesc foarte îndeaproape de colindele la romani, despre care conferă Du Cange[8].

Colindele de copii se încadrează în categoria mai mare de *poezie a urărilor directe*, care poate fi întîlnită şi în alte obiceiuri ale noastre (cum sînt, de pildă, diferitele urări ce se fac în cadrul obiceiului la naştere[9], sau chiar unele poezii din cîntecele de leagăn). De remarcat că poezia acestor urări însoţea mai totdeauna nişte acte ritual-magice. De altfel, chiar în modul în care se desfăşoară astăzi colindatul „piţărăilor" există evidente urme ale vechilor practici ritual-magice. De exemplu, în unele părţi ale Olteniei şi Transilvaniei, cei care colindă, „piţărăii", ating cu beţele, „pe care le poartă anume, stîlpii porţilor, uşorii uşilor de la grajduri sau hambare, grinda casei, şi scormonesc în cărbuni, pentru a aduce noroc şi belşug"[10]. Informaţii asemănătoare am cules şi noi într-o cercetare întreprinsă în vara anului 1961 (sub conducerea prof. M.Pop) în comuna Lupşa — Oltenia. După cum ni se relata, conducătorul cetei de copii, numit ,,vătaf", se aşeza în faţa vetrei şi ,,vrăjea", scormonind cărbunii cu beţe înflorate cu fum numite ,,colindeţe"[11]. Interesant că locurile unde lovesc piţărăii cu colindeţele coincid cu cele în care se pun crengi verzi la Sîn'Giorz (numit de S. Fl. Marian ,,Cap de primăvară") sau ,,armindenii" la ziua de ,,Armindeni" (1 Mai)[12]. De aici deducem că ,,vrăjitul" piţărăilor putea să fie şi un act magic de apărare, dar avînd şi o certă funcţie de urare de belşug, care poate fi pusă în legătură cu practicile rituale din cadrul obiceiurilor agrare de primăvară. De altfel, este ştiut că obiceiul colindatului, ca şi alte obiceiuri de Anul Nou, a fost practicat primăvara, cînd noul an coincidea cu trecerea la noua perioadă de vegetaţie şi era direct legat de începutul muncilor agricole de primăvară. Cercetînd obiceiurile calendarului agrar din perioada de iarnă, V.I.Cicerov ajunge şi el la constatări asemănătoare, arătînd că în practica obiceiurilor colindatului la ruşi, în formele mai vechi (autorul vorbeşte de două tipuri de colinde, care ar corespunde la două etape de dezvoltare socială a satului patriarhal), se pot distinge cu uşurinţă urme ale unor străvechi rituri de fecunditate şi rodire[13].

---

[5] Vezi, în acest sens, G. Dem. Teodorescu, *Noţiuni despre colinde*, Bucureşti, 1879 ; Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*, Bucureşti, 1920 ; Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi. Contribuţii la studiul mitologiei creştine din orientul Europei*, Iaşi, 1931.

[6] Şi aceasta este cu atît mai necesar cu cît, aşa cum arată şi autorii citaţi mai înainte (vezi nota 5), reprezentanţii bisericii s-au străduit să devieze în sens creştin elementele de concepţie profană ale „drăceştilor" colinde. Pe de altă parte, multora dintre motivele poetice din colindele religios-creştine li s-au imprimat, în circulaţia folclorică, sensuri ale gîndirii profane.

[7] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1964, p. 19.

[8] Du Cange, *Glosarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, 1844, III, 962.

[9] Vezi S. Fl. Marian, *Naşterea la români*, Bucureşti, 1892.

Deci, putem presupune că poezia ,,colindelor de copii" s-a născut în cadrul acestor practici magice, în care cuvîntul devenea şi el, ca şi gesturile, element de acţiune magică. Acest lucru explică şi natura expresiei artistice a poeziei : în asemenea cazuri, cînd poezia urării însoţea astfel de practici, atenţia nu era îndreptată în mod special în primul rînd spre utilizarea cuvîntului ca realizare poetică, ci spre îndeplinirea întocmai a actelor magice, a ritului. Cuvîntul fiind parte componentă a acestora, atunci şi modul de a-l exprima era dependent de natura şi desfăşurarea actelor magice, trebuind poate chiar ca fiecare formulă verbală de urare să concorde cu natura gestului magic. T. Pamfile arată că ,,prin unele părţi ale Olteniei", la fiecare casă, după ce se adresează gazdei formula de salut ceremonial : ,,Bună dimineaţa la Moş Ajun !/Că-i într-un ceas bun !/", colindătorii, luînd din grăunţele de grîu, porumb etc., pe care gazda le-a pregătit dinainte, aruncă din fiecare, pe rînd, în sus, urînd în acelaşi timp : ,,Grîul atît,/Spicul atît,/Pita cît masa,/Fuioarele/Cît răştitoarele" etc.[14]

În realizarea sincretică a acestor urări, poezia, însoţind astfel de practici magice, dobîndeşte un anumit ritm, uneori sacadat, accentul căzînd pe fiecare unitate de mesaj, din care cauză verbalizarea se constituie în tot atîtea formule. Astfel, întregul mesaj e alcătuit dintr-o înşiruire de asemenea formule. Comparaţiile, cînd intervin în aceste formule, au darul să potenţeze urarea, uneori pînă la hiperbolă.

---

[10] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. cit., p. 19.

[11] Vezi notele luate în cercetarea din Lupşa — Oltenia, Arhiva Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti. Tot din Oltenia, Ion Popescu relata în 1933 : ,,În casă, vătafii urează sau « vrăjesc » în felul acesta. Vătafii, cei patru, se aşează greceşte la gura sobei şi cu colindele zgămăind în foc zic urarea". (*Obiceiuri de Crăciun din Valea Anilor, judetul Mehedinţi*, în ,,Culegătorul" — Buletinul Arhivei etnografico-folclorice a Muzeului etnografic din Cluj, an. I, nr. 1, p. 56.)

[12] Vezi S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. III, 1901.

[13] V. I. Cicerov, *Zimnîi period ruskogo narodnogo zemledelceskogo kalendaria XVI—XIX vekov* [Perioada de iarnă a calendarului agrar rus în secolele XVI—XIX), Moscova, 1957, p. 154.

[14] Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români. Crăciunul. Studiu etnografic.* Colecţia ,,Din viaţa poporului român", XX, Bucureşti, 1914, p. 10.

În general, cele mai multe poezii din ,,colindele de copii" (de ,,piţărăi") se organizează compoziţional pe un model a cărui schemă, în planul sintagmatic, ar fi : $A \rightarrow B + C$, ca în următoarea variantă :

,,Bună ziua la Ajun,
A { Că-i mai bună-a lui Crăciun.
Într-un ceas bun !
Porci graşi, unturoşi,
Să-i mănînce oamenii sănătoşi !
Boi trăgători,
Stupi roditori,
Cai încurători,
Oile lînoase,
B { Vacile lăptoase,
Pui de găină,
Pui de raţă,
Pui de toate animalele !
Bani şi sănătate,
Că-i mai bună decît toate,
C . { La anu şi la mulţi ani !" [15],

în care A este o formulă ceremonială de salut şablon care, sub raportul comunicării, stabileşte contactul dintre colindători şi gospodarul căruia i se adresează urarea, avînd deci o funcţie conativă[16], dar, în acelaşi timp, fiind şi o formulă prin care se veseşte (gospodarului) sărbătoarea. Versul ,,Într-un ceas bun !" este o formulă frecventă în poezia urărilor directe, în diferite împrejurări ceremoniale, dar este întîlnită şi în limbajul uzual ca formulă de urare adresată cuiva, şi are sensul de ,,să fie într-un ceas bun !". În contextul poeziei pe care o analizăm, versul acesta prezintă însă o anumită ambiguitate : pe de o parte, ca formulă de adresare, ţine de A, iar pe de alta, ca sens logic al comunicării, ţine de B, angrenînd enumerarea celor dorite. Secvenţa B constituie urarea propriu-zisă, enumerarea belşugului dorit gospodarului felicitat. Fiecare formulă-vers fiind o sintagmă gramaticală unitară (,,Boi trăgători,/Stupi roditori" etc.), întreaga enumerare aminteşte, sub aspectul expresiei artistice, de ,,seriile enumerative" din poezia descîntecelor. Mai mult, ca şi secvenţele din poezia descîntecelor, în secvenţa B de aici există un vers de generalizare : ,,Pui de toate animalele", care indică o certă gîndire magică ce stă la baza acestei enumerări. În descîntece, enumerarea obstinată provenea din concepţia potrivit căreia neindicarea tuturor locurilor sau a lucrurilor posibile ar fi anulat efectul scontat, de unde şi necesitatea unei formule generalizatoare de încheiere a secvenţei[17]. Pe linia acestor caracteristici, privind modalitatea de expresie verbală, apropierea de descîntec ne este întărită şi de faptul (amintit mai înainte) că poezia colindelor de copii însoţeşte acele acte, ritual-magice la origine, pe care colindătorii le numesc ,,vrăji''. Secvenţa finală C conţine o formulă de urare directă care încheie poezia colindei : ,,La anu şi la mulţi ani !'' — o formulă şablon, tipică pentru momentele de felicitare ceremonială în sărbători, care poate fi întîlnită ca formulă de încheiere şi la celelalte categorii de colinde.

---

[15] Ion Popescu, *op. cit.*, p. 56—57 (vezi nota 11).

[16] Vezi Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în vol. *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 90.

[17] Vezi exemple în acest sens în colecţia lui G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 358.

2. Interesant că şi poezia urării cu ,,Sorcova'' de Anul Nou, de asemenea o poezie a urărilor directe, îşi organizează structura compoziţională pe un model nu mult deosebit de cel al colindei de ,,piţărăi''[18]. De remarcat că şi la baza acestei urări se regăsesc urme ale unei vechi practici magice : gestul de a lovi cu sorcova pe cel căruia i se urează aparţine magiei prin contact. Privitor la obiectul cu care se loveşte cel felicitat, S. Fl. Marian arată că, în locul sorcovei de astăzi, pînă nu de mult în unele părţi ale Munteniei se foloseau crengi de păr, măr sau de trandafir, înflorite, ceea ce înseamnă că acestea erau nişte simboluri ale prosperităţii fizice, dar şi ale rodirii[19]. La rîndul său, P.Caraman face legătura între refrenul din colinde : ,,Flori dalbe de măr'' şi obiceiul ,,piţărăilor'' şi al ,,Sorcovei'', presupunînd şi el că, în vremurile mai vechi, în loc de nuiele sau beţe împodobite (cum am arătat mai înainte), s-ar fi folosit crengi de măr înflorite[20]. Pe linia acestor legături aş remarca un fenomen semnificativ pentru caracterul unitar al funcţionalităţii acestor urări, şi anume : textele de ,,Sorcovă'' aglutinează adesea elemente, formule de urare de belşug din poezia colindei de ,,piţărăi'' : ,,Sorcova/Vesela,/Să trăiţi,/Să-mbătrîniţi/Ca un măr,/Ca un păr,/Ca un fir/De trandafir./*Cîte pietricele,/Atîtea mieluşele ;/Cîţi bolovani,/Atîţia cîrlani ;/Cîte cuie sînt pe casă,/ Atîţia galbeni pe masă!*''[21]. Astfel de aglutinări se petrec şi în cadrul poeziei care însoţeşte practica urării cu ,,semănatul'' de Anul Nou, tot o practică magică de fecunditate şi belşug la originea sa[22]. Pe de o parte, textul urării cu ,,semănatul'' atrage fragmente din poezia ,,Sorcovei'' : ,,Bună dimineaţa,/An nou !/Seamăn grîu şi cu secară,/Pînă-n seară/Să răsară, Pînă mîne să se coacă,/Pîne multă să se facă,/Să fiţi cu toţii voioşi, */Să rămîneţi sănătoşi :/Ca merii,/Ca perii/În mijlocul primăverii,/ Şi ca toamna cea bogată /De toate îndestulată*''[23]. Pe de altă parte, însă, poezia urării cu ,,semănatul'' pare, uneori, mai degrabă o variantă din colindele de ,,piţărăi'' : ,,Bună dimineaţa lui Sîn-Vasii !/Să dea Dumnezeu să fie /De acuma într-un an/*Stogul cît casa,/Pita cît masa,/Slăninele/Cît uşele,/ Untura ca cuptorul,/Porcii unturoşi/Şi oamenii sănătoşi* !''[24]

---

[18] Dăm un exemplu (arhicunoscut) din S. Fl. Marian, *op. cit.*, vol. I, 1898, p. 158 : ,,Sorcova / Vesela, / Peste vară, / Primăvară, / Să trăiţi, / Să-mbătrîniţi / Ca un măr, / Ca un păr, / Ca un fir de trandafir ; / Tare ca fierul, / Iute ca oţelul ; / Tare ca piatra, / Iute ca săgeata. / La anul / Şi la mulţi ani !''

[19] Vezi S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 156.

[20] Vezi P. Caraman, *op. cit.*, p. 74.

[21] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 158—159.

[22] ,,Semănătorii, la rîndul lor, cum ajung şi intră într-o casă, îndată încep a semăna cu sămînţa ce o au la sine pe cei din casă şi în timpul semănatului « a zice » urarea''. (S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 151.)

[23] *Ibidem*, p. 152.

[24] *Ibidem*, p. 153.

Fără îndoială că avem de-a face cu trei categorii folclorice diferite, fiecare avînd şi caracteristici proprii de mesaj. Bineînţeles, pe noi ne interesează colindele de ,,piţărăi''. Dar nu putem ignora faptul că astfel de categorii prezintă caracteristici poetice similare şi cu atît mai mult cu cît acestea fac parte din acelaşi repertoriu al sărbătorilor din perioada Anului Nou. Ceea ce determină existenţa unor astfel de elemente poetice asemănătoare sau chiar comune la aceste categorii este, în ultimă instanţă, funcţia[25] de urare directă comună, legată de o practică superstiţios sau chiar ritual-magică. De fapt, relevarea caracteristicilor similare la celelalte categorii discutate are darul să întărească valabilitatea constatărilor noastre asupra trăsăturilor categoriale ale colindelor de ,,piţărăi''. Prin aceasta, poezia colindelor de copii (,,piţărăi''), ca şi cea a celorlalte urări de Anul Nou analizate aici, se încadrează în categoria mult mai largă a ,,poeziei urărilor directe'' existentă în folclorul obiceiurilor noastre.

★

III. *Colindele ,,propriu-zise''* constituie cea mai bogată şi mai variată parte de repertoriu a genului. Ele se deosebesc de cele de ,,piţărăi'' nu numai tematic, fiind individualizate potrivit vîrstei, sexului şi profesiei celui felicitat, ci şi prin modul de realizare artistică, foarte complex, relevîndu-se, din acest punct de vedere, ca unul din compartimentele cele mai poetice ale literaturii noastre orale.

După părerea noastră, colindele ,,propriu-zise'' sînt nişte apariţii mai tîrzii decît cele de copii. Colindele de copii, aşa cum am văzut mai înainte, s-au născut strîns legat de nişte acte magice — şi poezia lor, fiind concepută în mod dependent de aceste acte, nu relevă, ca expresie poetică, o conştiinţă artistică de prim plan. De aici şi probabila mare vechime a lor, pe cînd colindele ,,propriu-zise'', chiar ca origine, sînt expresia unei evidente conştiinţe estetice însoţitoare. Ca acte de felicitare în sărbători, colindele ,,propriu-zise'' realizează urarea la modul indirect, alegoria[26] fiind modalitatea poetică generală şi frecvent întîlnită. Ca atare, poezia celor mai multe din aceste colinde este concepută de la bun început din perspectiva unei gîndiri estetice de prim plan, deşi *practica obiceiului colindatului* de acest tip avea şi ea la bază o gîndire superstiţios-magică, fără să fie însă legată de anumite acte rituale, ca în situaţia categoriei colindelor de ,,piţărăi''. În sensul celor afirmate aici, amintesc că urarea din colinde era menită, chiar în cadrul mentalităţii vechilor obştii săteşti, să ,,inspire omului încrederea în anul ce vine, de a-l face să creadă cu tărie în împlinirea urării''[27]. Aşadar, această practică se baza şi ea pe funcţia de persuadare a celui felicitat, de persuadare magică prin cuvînt, de vreme ce se credea în împlinirea celor urate. În acest sens, colinda ca atare putea să funcţioneze ca un fel de act de incantaţie magică. Probabil că de acest rost se leagă, la origine, versurile de invocare, ,,categorial diferenţiate'', de tipul : ,,Junelui, junel bun !'', ,,Mirelui tînărelu !'', ,,Liliana, fată dalbă !'', ,,Domnului, domn bun !'' etc. Şi credem că nu este întîmplător că astfel de versuri de invocare, ce au, implicit, şi o funcţie conativă, revin ca „refren”, uneori în mod obsedant, după fiecare vers al poeziei propriu-zise. În acel act de persuadare prin cuvînt, aceste versuri-refren erau, probabil, concepute ca elemente de insistenţă magică. De remarcat că la colindele religios-creştine rostul în acest sens al refrenelor apare mult mai evident : „Hai Domnului, Doamne !” sau chiar „Doamne sfinte !” amintesc foarte îndeaproape de formulele de invocare din poezia de rugăciune. Dar să nu uităm că chiar versul-refren din colindele laice „Lerui, Ler” sau „Hai Lerui” provine, aşa cum a demonstrat Al. Rosetti, din „Alleluia”[28] — formulă de invocaţie şi de glorificare a Dumnezeirii, curentă în poezia religios-creştină. Extinderea lui foarte mare în colindele profane s-ar putea explica prin existenţa unei aceleiaşi funcţii de persuadare pe care versurile-refren de invocare din colindele profane o aveau în timpurile mai vechi. Să nu uităm, de asemenea, că şi fenomenul de înlocuire a numelui celui felicitat în textul colindei cîntate putea să fie un element de funcţionalitate magică exact ca în descîntece. Pe aceeaşi linie funcţională credem că trebuie înţelese şi versurile-refren „Flori dalbe de măr !”, „Cunună de vineţele !”, „Rouriţă romaniţă !” etc., ca nişte simboluri magice. În altă ordine de idei, remarcăm că aceste versuri-refren sînt unul din elementele diferenţiatoare ale poeziei colindelor „propriu-zise” faţă de cea a colindelor de „piţărăi”. Repetîndu-se după fiecare vers, ele nu au, însă, o funcţie de delimitare compoziţională a secvenţelor poetice, aşa cum o au uneori, în planul formal, „versurile de evocare” („Frunză verde...”) din balade sau din lirica populară, decît, poate, în cazuri cu totul excepţionale, mai ales atunci cînd nu cunosc acest tip de recurenţă. Este o dovadă că, cel puţin la origine, au fost concepute cu alt rost decît cel de determinare a constituenţilor compoziţionali. De aceea, în relevarea tipurilor de structuri compoziţionale proprii acestei mari categorii de colinde, vom face, în cele mai multe cazuri, abstracţie de existenţa lor.

---

[25] Vezi, în acest sens, M. Pop, *Caracterul formalizat al creaţiilor orale*, în ,,Secolul 20'', nr. 5, 1967, p. 160.

[26] *Ibidem*, p. 159.

[27] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 21.

Colindele „propriu-zise” sînt, în esenţă, nişte alegorii şi cele mai multe din ele îşi organizează mesajul într-o construcţie tipic alegorică. În cadrul acestei mari categorii de colinde există, însă, mai multe tipuri de structuri compoziţionale, care au la bază modele diferite de compoziţie, realizate pe nişte procedee şi modalităţi artistice specifice fiecărui tip de model compoziţional.

1. *Un prim tip de structură compoziţională* îl întîlnim, de pildă, în cadrul *colindelor de gospodar*. El se realizează dintr-o înşiruire de metafore infirmate sau, cum le spune Roman Jakobson, de „paralelisme negative”, înşiruire care provine din enumerarea metaforică a belşugului în animale şi produse agricole ce-i sînt dorite gospodarului felicitat. Fiecare metaforă infirmată conţine o categorie a belşugului urat. În felul acesta, paralelismele negative devin secvenţele structurii compoziţionale. O astfel de secvenţă este constituită la rîndul ei dintr-o structură cu formă fixă, care, ca schemă, s-ar reprezenta astfel : $A \rightarrow B \sim \mathit{non}\ B$, în care A este o formulă de adresare, B — metafora belşugului, iar „non B” este „negarea stării metaforice în favoarea stării reale”[29], deci belşugul real,

---

[28] Al. Rosetti, *op. cit.*, p. 26—28.

[29] R. Jakobson, *op. cit.*, p. 112.

de unde „non B" este, în fond, egal cu B. Schema generală a structurii compoziţionale a unei astfel de colinde se organizează dintr-o repetare a secvenţei A → B ~ non B în funcţie de numărul categoriilor de belşug ce se urează. Iată o variantă dintre cele mai complete :

Secvenţa I :

Ia sculaţi, sculaţi,
A Voi boieri bogaţi,
De mi vă uitaţi,
Pe-o gură de vale,
B Vouă vi se pare
Tot soare răsare ;
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Tot cirezi de vaci ;
Vacile zbierînd,
Viţeluşi sugînd,
non B Din codiţe dînd,
Cu codiţe-nvoalte,
'Nvoalte răsucite,
'N aur poleite.

Secvenţa a II-a :

Ia sculaţi, sculaţi,
A_1 Voi boieri bogaţi,
De mi vă uitaţi,
Pe-o gură de vale,
B_1 Vouă vi se pare
Tot soare răsare ;
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Tot turme de oi :
Oile zbierînd,
non B_1 Din codiţe dînd,
Cu codiţe-nvoalte,
'Nvoalte răsucite,
'N aur poleite.

Secvenţa a III-a :

Ia sculaţi, sculaţi,
A_2 Voi boieri bogaţi,
De mi vă uitaţi,
Pe-o gură de vale,
B_2 Vouă vi se pare
Tot soare răsare ;
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Herghelii de cai :
Caii nechezînd,
non B_2 Mînzeluţi sugînd,
Din codiţe dînd,
Cu codiţe-nvoalte,
'Nvoalte răsucite,
'N aur poleite.

Secvenţa a IV-a :

A_3
Ia sculaţi, sculaţi,
Voi boieri bogaţi,
De mi vă uitaţi,

B_3
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare ;

non B_3
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Tot care de grîu :
Care scîrţîind,
Cărăuşi mînd,
Din bice trosnind.

Secvenţa a V-a :

A_4
Ia sculaţi, sculaţi,
Voi boieri bogaţi,
De mi vă uitaţi,

B_4
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare ;

non B_4
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vine
Murgu-mpodobit :
Cu frîu poleit,
Cu şea de argint.

C
Ce e-n casă să trăiască,
Ce e-afară să sporească ! [30]

Deci, modelul compoziţional al unor asemenea colinde se constituie din : *n* de $(A \rightarrow B \sim non\ B)$, care se încheie cu o formulă de urare directă (C), comună tuturor categoriilor de colinde ; deci, $n(A \rightarrow B \sim \text{non } B)+C$.

Descifrîndu-se de fiecare dată, chiar în contextul poeziei, simbolul belşugului, ,,*Tot soare răsare*'', prin procedeul ,,negării stării metaforice'', conţinutul propriu-zis al colindei se realizează, în ultimă instanţă, şi ca o urare directă, amintind foarte îndeaproape de specificul urării din colindele de ,,piţărăi''. În esenţă, şi aici avem tot o astfel de enumerare directă a bogăţiilor urate (care apar mai degrabă ca realizate), dar necesitatea potenţării acestor bogăţii duce la metaforizarea fiecărui element al urării. De aici şi construcţia tipic alegorică. De remarcat, însă, că procedeul metaforizării infirmate devine, prin recurenţă, un procedeu compoziţional[31], propriu acestui tip de structură.

Interesant că în alte variante procedeul infirmării stării metaforice se face printr-o simplă punere în paralelă a simbolului bogăţiei cu enumerarea concretă a belşugului real :

A
Sculaţi, sculaţi, boieri mari,
De vă zăuitaţi :

B
Pe-o gură de vale
Soarele răsare,

---

[30] *La luncile soarelui*. Antologie a colindelor laice, îngrijită şi prefaţată de Monica Brătulescu, Bucureşti, E.P.L., 1964, p. 62–64.

[31] Vezi şi Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în vol. *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 85.

non B

Şi vine spre voi
O turmă de oi :
Oile zbierînd
Mieluşei săltînd,
La stăpîni trăgînd.
Cu cornițe-nvoalte,
'Nvoalte şi-nvîrtite,
'N aur poleite,
Vouă dăruite
. . . .[32]

Se poate afirma, deci, că acest tip de structură compozițională poate fi socotit ca făcînd trecerea de la colindele de copii (care realizau urarea la modul direct) la cele propriu-zise, a căror urare indirectă dezvoltă cu necesitate structuri compoziționale adecvate. Edificatoare în acest sens este şi o altă colindă de gospodar, în care întîlnim fenomenul invers : nu ,,negarea stării metaforice'', ci *metaforizarea stării reale*. Acest lucru scoate şi mai mult în evidență faptul că proiectarea viziunii metaforice asupra elementelor de bunăstare enumerate are drept scop potențarea urării. Colinda începe cu o imagine idilică a gospodarului, care, deşi fixată în rai, ceea ce implică într-o anumită măsură şi o idee moralizator-creştină (care probabil că este o înlocuire ulterioară a unei vechi imagini), nu schimbă cu nimic sensul major profan al urării :

,,Ferica-mi de el,
De-acest boierel,
Bin' l-a fericat
Şi bun loc i-a dat :
În mijloc de rai,
Tot la mese-ntinse,
La făclii aprinse.
Dar de l-ai vedea,
Ție ți-ar părea
Că-i-şi sfîntul soare
Cam prin prînzul mare ;
Dar de ți-ai vedea
Draga doamna lui,
Ție ți-ar părea
Că-i-şi luna plină,
Cam pe lîngă cină ;
Dar de ți-ai vedea
Dragi ficiorii lui,
Ție ți-ar părea
Peunii jotați [gătiți n.n.]
La nuntă-s chemați ;
Dar de ți-ai vedea
Dragi fetele lui,
Ție ți-ar părea
Dalbe-şi lebejoare
Pe țărmuri de mare ;

---

[32] *La luncile soarelui*, p. 61.

Dar de ţi-ai vedea
Dragi boiţi ai lui,
Ţie ţi-ar părea
Cerbu-i strătior,
Să-mi fie păscuţi
Prin cei vîrşi de munţi;
Dar de ţi-ai vedea
Dragi vacile lui,
Ţie ţi-ar părea
Ciute-s mohorîte,
La lunci scoborîte,
Să-mi fie păscute;
Dar de ţi-ai vedea
Dragi oile lui,
Ţie ţi-ar părea
Ciute-s mohorîte,
La lunci scoborîte,
Să-mi fie păscute
Prin celi-ierbi înalte,
Nalte, necălcate,
Să-mi fie adăpate
În celi-izvoare calde" [33].

Colindul este dat nu atît pentru a exemplifica un alt caz privind modelul compoziţional discutat mai înainte, cît mai ales pentru a pune în evidenţă un mod de gîndire metaforică, similară în esenţa ei celei din colinda de mai sus, provenit din aceeaşi necesitate de potenţare a celor dorite gospodarului, şi prin care se marchează trecerea de la urarea directă la cea indirectă din colindele propriu-zise.

2. Există colinde care fac parte din alte cicluri tematice şi care îşi organizează structura compoziţională tot pe baza metaforei infirmate, folosind, deci, acelaşi procedeu compoziţional ca în exemplele de mai înainte. Uneori, însă, asemenea colinde *se particularizează ca un tip de structură aparte* prin faptul că nu se dezvoltă decît pe o singură metaforă infirmată. Colinda de gospodar analizată mai înainte se caracteriza ca structură compoziţională prin aceea că, fiind o enumerare metaforică a bogăţiilor dorite, putea să conţină de la una la n secvenţe de $A \rightarrow B \sim$ non B, pe cînd sensul mesajului din următoarea *colindă de flăcău* nu necesită decît o singură secvenţă de acest tip, ba chiar numai metafora şi negarea ei (formula de adresare, deşi lipseşte, trebuie presupusă):

B { „Pare soare cînd răsare,
Lerunda Leru-i Doamne!
Dar nu-i soare răsărit,
Că-i Ion împodobit
Cu trei pene-n comănac:
non B { Una-i peana crinului,
Una-i a bujorului
Ce pun fetele-n cosiţe
Şi feciorii-n chiveriţă" [34].

---

[33] Al. Viciu, *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914, p. 157–158.
[34] *La luncile soarelui*, p. 61.

Dar metafora infirmată devine aici o modalitate poetică, decurgînd dintr-o viziune estetică specială proiectată asupra descrierii portretului atribuit celui felicitat și prin care se realizează și se potențează urarea (indirectă), făcută probabil în vederea viitoarei căsătorii.

3. *Un alt tip particular* al structurii compoziționale, discutată mai înainte, îl întîlnim și într-o *colindă de fată* prin care i se urează căsătoria. Aici, metafora nu mai e un simplu simbol ca în exemplele anterioare, ci o întreagă alegorie, redată prin fabulația visului (B), care, la rîndul ei, conține niște simboluri ce se cer descifrate. Funcțional, dezlegarea visului (non B), adică ,,negarea stării metaforice'', este o urare indirectă a căsătoriei.

O notă particulară a structurii compoziționale a acestei colinde constă în faptul că metafora infirmată este concepută ca o scenizare, ca un dialog purtat între fata care relatează visul (alegoria) și mama sa, care îl descifrează. Dialogul este precedat de o indicație regizorală, care are funcția unei formule introductive. Deci, tot : A → B ∼ non B :

A ,,Spus-o fiica maică-sare :
Florile dalbe !
— Maică măiculița meare,
Cît fu noaptea de-astă noapte,
Puțin somn maic-am somnat,
Mare vis maic-am visatu.
Une, maico, că-mi erea
Dinaintea casei noastre
B Sînt doi pomi mari înfloriți ;
Cam la vîrfu la doi pomi
I-o verigă gălbioară ;
Mai în jos pe crăcuraș
Sînt doi pui de porumbaș ;
Mai în jos pe crăcurele
Sîntu-mi două turturele.
— Taci tu, hico, nu mai plînge,
Că visu s-o izbîndit :
Cei doi pomi mari înfloriți
Aceia ți-s socrii tăi ;
non B Cea verigă gălbioară
Aceea ți soțioară ;
Cei doi pui de porumbași
Aceia ți sînt nănași ;
Cele două turturele
Alea-s boghițîle tăle'' [35].

De fapt, structura compozițională de aici este realizată prin conjugarea a două procedee compoziționale. Ca procedeu compozițional, metafora infirmată decurge, ca și în exemplul anterior (III, 2), dintr-o viziune estetică ce stă la baza fabulației întregii colinde și care se particularizează ca modalitate poetică, dar care rămîne, totuși, prin însuși specificul structural al metaforei, ca principiu ordonator al compoziţiei. La rîndul său, dialogul este un alt principiu de organizare a compoziţiei, cerut însă de necesitatea reprezentării scenice a metaforei infirmate.

---

[35] *Ibidem*, p. 216–217.

4. *Tipul de structură compoziţională cel mai răspîndit* în cadrul colindelor ,,propriu-zise'' este cel descris de Mihai Pop[36] şi despre care am amintit la începutul lucrării. El poate fi regăsit în majoritatea ciclurilor tematice, dar mai cu seamă în cele cu caracter eroic. Aşa cum s-a arătat, acest tip se caracterizează printr-o compoziţie tripartită. Ca schemă, modelul compoziţional s-ar reprezenta astfel : $A \rightarrow B \rightarrow C + D$, în care A = punerea în temă, B = expunerea faptului (alegoria), C = urarea indirectă implicată, care nu trebuie confundată cu urarea propriu-zisă necîntată[36], deci cu D care reprezintă formula şablon de urare directă, adresată, ca încheiere a colindei, celor felicitaţi şi care poate fi întîlnită la toate categoriile de colinde. Exemplificăm şi noi acest tip cu un *Colind de flăcău*, a cărui temă o constituie *vînătoarea cerbului*.

Secvenţa A : ,,Leroileo ! / Cerb s-a lăudatu / Şi s-a rouratu / Leroileo ! / La margini de sat / Că nimeni nu ştie / De-unde iarbă-mi paşte / Şi apă cînd bea...

Secvenţa B : Şi Gheorghe-ăl voinicu / Pe-acolea-mi treceară / Pe cerb mi-l zărea. / Acas' alergară / Arcul că-şi luară, / Arcul şi-o săgeată, / La vînat să-mi iasă / Joi de dimineaţă / Pe nori şi pe ceaţă. / Şi el să-mi vîneze / Ziua, toată ziua, / La margini de sat. / De-o urmă că-mi dară. / Urma cerbului. / Urma că-i lua / Tot din deal / în dealu / Şi din vale-n vale. / Urma că-i ducea / Tot din piatră-n stană / Şi din stană-n stană, / Urma-i povîrnea / La rîu, / la pîrîu, / Unde-i apa lină / Pietrele răsună ; / Unde iarba-mi creşte / Fir găităneşte, / În patru se-mpleteşte ; / Sub călin / mălinu, / Susu-i frunza deasă, / Josu-i umbra groasă... / Şi Gheorghe-ăl voinicu / Pe-acolo-mi trecea / Pe cerb mi-l zărea / Zăcînd, / rumegînd, / Namiaza-şi făcînd. / Şi Gheorghe-ăl voinicu / La genunchi cădeară / Arcu-şi întindeară, / Arcul şi-o săgeată. / Pe cerb mi-l izbea / La spata / din dreapta. / Cerbu-n sus săreară / Şi se blestema : / —«Ochişorii mei, / Vedea-i-aşi săriţi / Pe mare-azvîrliţi / De valuri bătuţi, / De maluri trîntiţi» ! / Şi Gheorghe-ăl voinic / Ţinta-i petrecea, / Ţinta-i şi-o săgeată. / La cerb năvălea / Pe cerb mi-l lua / La spata din dreapta. / Şi cu el pleca / Prin şirai de sate / Prin satele rari, / Cu fetele mari ; / Prin satele dese, / Cu fete mirese...

Secvenţa C : Nimenea nu-l vede, / Numai Ileana-l vede, / Il vede, -l fericeşte : / —«Fericean de el / Şi de maica lui ! / Zile ce-a născut, / Parte ce-a avut / De taică, / de maică, / De-o carne de cerb ! / Cu cărniţa lui / Nunta să-şi ridice ; / Nunta şi nuntaşii / Şi toţi megiaşii. / Cu chelceaua [pielceaua, pielea] lui / Curţi [case] să-şi şindriiască ; / Curtea şi curtaşii / Şi toţi megiaşii. / Cu cornit'-a lui / Făcea-şi furci la curţi. / Cu ungheaua lui / Făcea-şi păhărele, / 'Chin boieri cu ele, / 'Chin şi fericesc».

Secvenţa D : Şi Gheorghe-ăl voinic / Fie sănătos !...''[37].

În alte variante, ,,Cerbul Runcului, / Fiara cîmpului / Şi-a pămîntului''[38], apare ca o fiinţă fabuloasă, supranaturală, care, ca şi leul din colindele pe tema luptei cu leul[39], este o întruchipare a forței distructive a răului pentru colectivitatea sătească : „Tună cerbu di la munte / Junelui bun, / Pă frînturi, / pă curmături / La gutîia luncilor. / Rupsă gardu stoborat / Și în vie s-o băgat. / Rupsă viță / de străviță / S-aruncă-n dalba corniță...”[40].

---

[36] M. Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în vol. cit., p. 44.

[37] *Vechi cîntece de viteji*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 25—26.

[38] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 64.

Raportate la genurile literare cunoscute, colindele de acest tip pot fi epice, dramatice sau chiar lirice. Foarte adesea ele sînt un amestec de genuri (ca și în cazul altor categorii de poezie din folclorul obiceiurilor, cum ar fi de pildă descîntecele), ceea ce îndreptățea pe G. Călinescu să observe : „Colindele aparțin într-un fel artei dramatice, fiind niște declamații, cărora melodia le stinge considerabil cromatismul de frescă, și totodată epicei, fiind balade și basme laolaltă, închipuiri de peripeții fantastice al căror erou este gazda care urmează să cinstească pe colindători...”[41].

De remarcat însă că sistemul compozițional de relații în care intră secvențele relevate mai înainte ale acestui tip de structură nu este direct dependent de natura genului literar în care pot fi introduse astfel de colinde, cum nu e dependent direct nici de subiect sau temă. *Structura „tripartită” este concepută funcțional*, fiecare secvență avînd o semnificație aparte și precisă, de unde și tendința de poezie cu forme fixe la cele mai multe colinde de acest tip. Modelul compozițional ar fi deci : $A \rightarrow B \rightarrow C + D$. Deși, la rîndul lor, fiecare din aceste secvențe se poate divide în alți constituenți, totuși unitatea funcțională a celor trei mari secvențe obligă la relevarea lor ca atare.

Așa, de pildă, *secvența A* (punerea în temă) este menită să creeze un cadru, de cele mai multe ori fabulos. Uneori, acest cadru face o prezentare a personajului principal într-un context de viață socială sau de profesie, ca de exemplu în următorul colind de slugă : „(Cutare) voinic / Slujește, / Prujește / De micșor copil / La Domn Constandin / Cu calul de frîu, / Cu ploschița-n brîu / Cu clondiru-n stînga, / Cu paharu-n dreapta : / Sus clondir ridică / Păhărel de-și umple. / De greu ce-mi ofta, / Păhărel vărsa / Pe brațe de Domn, / Pe trupșor de om...”[42]. Alteori, creează o imagine idilică în care întîlnim simboluri cu diverse semnificații, așa ca în unele colinde de gospodar, de tineri însurați sau ca în colindele de fată logodită, din care dăm un exemplu : „Prin cel cet, / Prin cel nucet, / Ler, Doamne, Ler, / Prin cel verde vișinet / Mi-este-un leagăn de mătase, / Iar în leagăn cine-mi șade? / Șede [....], ochii-și negri, / De-mi coase și-mi chindisește, / Cu fir de-aur împletește / Cu mătase isprăvește / Cămășița nunului, / Sangulia mirelui, / Și cîntă d-un cîntecel : / —«Boii noștri, cerbilor, / Răsfirați cornițele, / Să-ntinz sanguliele, / Să răsară soarele...»”[43]. Dar adesea acest cadru capătă un caracter fabulos prin introducerea unor reprezentări supranaturale sau chiar mitologice, care, mai ales în colindele eroice, devin opozanții personajului principal, cu rostul de a-i releva calitățile de vitejie, la flăcăi

---

[39] *Vechi cîntece de viteji*, p. 27.
[40] *La luncile soarelui*, p. 97.
[41] G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în vol. cit., p. 382.
[42] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 46.
[43] *Ibidem*, p. 82–83.

(vezi colindele „lupta cu leul"[44], lupta cu „Duhul de mare"[45]), sau iscusinţa fetelor (vezi colind de fată mare[46]).

Secvenţa B este esenţa de conţinut a colindei („expunerea faptului (alegoria)"), realizată fie prin nararea unor acţiuni, fie prin folosirea mijloacelor dramei, dialogul, avînd drept scop reliefarea calităţilor personajelor principale, diferenţiate categorial pe vîrste, sex şi profesii, care, prin substituţie de nume în textul colindei, sînt atribuite gazdelor felicitate. De aici şi caracterul indirect sau alegoric al urării.

Secvenţa C pare să fie de cele mai multe ori scopul principal al întregii colinde : în raport cu natura acţiunilor şi a calităţilor relevate în B, are loc aici o glorificare, o laudă indirectă adusă personajului principal, deci ceea ce Mihai Pop a numit „o urare indirectă implicată". Uneori, secvenţa C apare mai clar diferenţiată de restul colindei, aşa ca în exemplul transcris de noi mai înainte (III, 4). Alteori, însă, ea este mai strîns legată de secvenţa B sau chiar inclusă în aceasta. Astfel, blestemul (sau autoblestemul) cerbului vînat este, de fapt, un testament şi funcţionează în structura colindei ca o urare indirectă adresată tînărului (vînător) : „...Iar el, de vedea, / Sta şi se opria, / Din gură zicea : / —«Corniţele mele, / Crăci şi rămurele, / Fiindcă m-aţi oprit / În codru-nfrunzit, / Voi să vă tot faceţi / Cornuri de băieţi, / Buciume frumoase / De cîntări duioase ; / Picioarele mele, / Nalte, subţirele, / Fiindcă n-aţi fugit / Pe dealu-nverzit, / Ia să hrăniţi voi / Pe negri copoi ; / Ochişorii mei, / Ageri, frumuşei, / Fiindcă n-aţi văzut / Arcul cînd s-a-ntins, / În ciocuri să staţi / De şoimei purtaţi ; / Iar tu, carnea mea, / Şi tu, pielea mea, / Una să-mi hrăneşti / Slugile domneşti, / Alta să-ncălzeşti / Bacii-mpărăteşti..."[47]. Tot aşa, în colindele pe tema raptului miresei, încercarea voinicului de a tempera plînsul (de fapt, ceremonial) al fetei răpite, prin enumerarea măgulitoare a atributelor viitoarei ipostaze de soţie, este tot o astfel de urare indirectă, atît pentru voinic, cît şi pentru fată : „...Dar şi Ion mi-o vedea / Şi din gură aşa grăia : / —Taci, cocoană, nu mai plînge, / Nu te duc roabă la turci, / Ci te duc doamnă să-mi fii, / Doamnă mie, curţilor, / Nor' bună părinţilor, / Cumnăţică fraţilor, / Stăpînă d-argaţilor..."[48].

O astfel de construcţie alegorică realizează, de fapt, nişte tipare umane, modele de comportare eroică, de hărnicie şi isteţime, modele de frumuseţe fizică şi morală, potrivit unor canoane specifice concepţiei obştii patriarhale despre rostul omului în viaţa socială. Nu întîmplător, alături de cele care conturează gospodarul model, cele mai frecvente colinde de acest tip sînt cele care se adresează tinerilor, evidenţiind mai ales modele de voinicie şi iscusinţă. În acest sens, n-ar fi exclusă posibilitatea unei iniţiale legături a acestora cu vechile rituri de iniţiere ale tinerilor, care, după cum se ştie, aveau ca scop dovedirea acelor calităţi care să le permită trecerea într-o nouă categorie sau stare, fie ca apărători ai colectivităţii, fie în perspectiva căsătoriilor. Interesant ni se pare, în această posibilă înţelegere, faptul că într-o variantă a colindei „lupta cu leul", alături de glorificarea voinicului în vederea viitoarei căsătorii (în secvenţa finală

---

[44] Vezi nota 37.

[45] *La luncile soarelui*, p. 83.

[46] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 91.

[47] *Ibidem*, p. 66.

[48] *La luncile soarelui*, p. 191.

C), bărbăția lui îl ipostaziază și ca apărător al colectivității împotriva forțelor răului. Există, de pildă, două imagini ale holdelor, care încadrează colinda în mod simetric : prima este cea de început, imaginea holdelor (grădinilor) distruse de acțiunea leului : ,,...Leu-n sat că și-o tunatu / În grădini că s-o băgat. / Pradă mare ce-o făcut ? / Ce-o fost bun tot o mîncat ; / Ce-o fost rău tot o călcat. / Rupt-o viță / de mlădiță / Și stîlpări de busuioc..."[49]. Dar în final, după ce leul (întruchiparea forței răului, ce devastează ca și cele din basme) a fost răpus, imaginea holdelor apare, în mod simbolic, în plenitudinea opulenței sale : ,,...Și-i țipă zgarda de gușă / ... / La leu pe grumaz o trase... / Și-o luă pe Olt la vale, / Prin fînețe, / pînă-n brațe, / Și prin grîne, / pînă-n brîne... / Cîn' pe june mi-l vedea / Toți pe el mi-l fericea..."[50]. Prin aceasta, voinicul devine un apărător al holdelor și, deci, și al colectivității întregi.

Este așadar de la sine înțeles că, tocmai din perspectiva semnificației unor asemenea calități sau modele ce le evidențiază colindele de acest tip, capătă și secvența finală C funcția ei de urare indirectă (implicată).

5. Tot în acest tip de structură compozițională se încadrează și *Miorița — colindă*. Denumirea de ,,Mioriță" sau ,,mioritic" — prin extensie de la baladă la acest tip de colindă — este undeva improprie și a creat multe confuzii, interpretîndu-se, adesea, colinda pe același plan cu balada. Chiar și astăzi, în conștiința colectivității transilvănene, ea trăiește ca o categorie aparte, cu rosturi proprii, fiind o colindă ,,a păcurarului", deci o colindă care se adresează unei anumite categorii sociale, profesionale, ca orice altă colindă de acest tip.

Analiza structurii compoziționale a colindei ,,mioritice" pune în evidență semnificația funcțională a secvențelor ei componente și, ca atare, și a trăsăturilor proprii de gen. Acest lucru are darul să excludă ipoteza susținută de unii cercetători potrivit căreia colinda ,,mioritică" nu ar fi decît o adaptare a baladei ,,Miorița" la genul colindei.

Secvența A, de pildă, creează și aici cadrul tipic colindei : ,,Colo-n sus pe munte-n susu, [bis] / Zuărel de zuă, / Sînt vreo trei păcurărei / Cu vreo trei turme de oiu. / Numa unu-i străinelu..."[51].

La marele număr de variante ale acestei colinde există cîteva tipuri de formule introductive mai frecvent întîlnite, cum sînt : ,,Colo-n josu mai în jos", ,,Colo-n susu și mai în sus", ,,Pe munții cei mari", ,,Colo-n munte după munte", ,,Colo-n sus la cei muncei", ,,Aude-se, maică-aude / Peste cel vîrfuț de munte" etc., formule care, prin vagul și indeterminarea localizării acțiunii, se situează pe același plan de semnificație simbolică propriu formulelor introductive tipice colindelor propriu-zise în genere. Sugestia simbolică se realizează prin ambiguitatea în context a unor termeni ca adverbul de loc ,,colo" sau pronumele relativ cu funcție adjectivală ,,cei", ,,cel" etc.[52]

---

[49] *Vechi cîntece de viteji*, p. 27.

[50] *Ibidem*, p. 28.

[51] Dintr-o valoroasă colecție inedită întocmită de Nicolae Ursu : *Colinde și cîntece de stea* (600 melodii), culese între 1930—1940, mss., fila 186.

[52] Vezi Sorin Alexandrescu, *Simbol și simbolizare . . . Observații asupra unor procedee poetice argheziene*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, op. cit., p. 351.

Prezentarea ciobanilor în acest cadru evidențiază totdeauna o opoziție, care are ca scop detașarea ciobanului „streinel" sau „cel mai mic" (ca în basme), care va deveni victimă a celorlalți ciobani (numărul acestora nu contează, ei formînd, funcțional, pe plan moral, elementul opozant față de personajul principal). Opoziția devine o stereotipie.

Secvența B constituie esența epică a colindei, relatarea punerii la cale a omorului. Varietatea motivării acestui omor (judecată, invidie erotică, dușmănie etc.) are ca singur scop dezvoltarea, pe plan moral, a opoziției schițate în secvența anterioară : „...Și pe-acela l-au mînatu / Să bată oile-n josu. / Pînă el oile-o bătare / Lui grea lege îi făcea-re. / Ori să-l puște, ori să-l taie..."[53]. Și aici, ca în toate variantele colindei „mioritice", conflictul este foarte sumar, „atît cît e nevoie pentru a aduce în scenă testamentul ciobanului"[54], orice alte detalii sau episoade „fiind cu totul de prisos în vederea enunțării ultimei dorințe a ciobanului"[55]. Ca la orice altă colindă de acest tip, epicul din această secvență (de natură descriptiv-statică) este, într-adevăr, subordonat semnificației lui simbolice, pusă în valoare numai de contextul funcțional al colindei[56].

Secvența C cuprinde întregul testament și constituie, ca la orice colindă de acest tip, esența de mesaj a întregii colinde ; nu întîmplător ea este și partea cea mai dezvoltată față de celelalte secvențe anterioare, de cele mai multe ori abia schițate. Deși testamentul cunoaște un înalt grad de sublimare simbolică, o latură constantă a funcției lui în context rămîne, cum vom vedea și mai departe, cea de urare indirectă implicată :

. . . .

— „Altă moarte nu-m poftesc,
Dară din pușcă-mpușcat'
Și din sabgie dimnicat.
Pă mine nu m-astupaț
Nici în verde țintirim,
Nici în dalbu temeteu,
Numa unde-oi dzice eu :
În vîrfuțu muntelui,
Su crucea molidului,
În strunguța oilor
Și-n țărcuțu mnieilor,
Și-n urma găleților.
Să-m puneț un mniel la cap,
La pkicioare
Fluer mare
Și la cap o trîmbğița-re ;
Un vînt țebeș a sufla,
Flueru ș-a fluera,
Trîmbğița ș-a trîmbğița
Și mnelucu ș-a zgera,
Crucița s-a legăna
Și oile m-or cînta ;

---

[53] N. Ursu, mss. cit., fila 186.

[54] Ov. Bîrlea, *Miorița colindă*, în „Revista de etnografie și folclor", nr. 5, 1967, p. 345.

[55] *Ibidem*, p. 344.

[56] Vezi și Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 340.

Oile s-or tomni rînd
Şî mni-or paşte pă mormînt.
Ele numa că ş-or ğîce :
— Ian scoală, stăpîne, scoală
Şî ne scoate la pripoară,
Să bem apă din izvoară,
Să ne paştem cărbunei,
Să ne fătăm mnieluşăi,
Mneluşăi cu coarnă-ntoarsă,
Cum îs oile frumoasă.
De cîn tu ţ-ai adurnit
Iarbă verde n-am păscut,
Apă rece n-am băut ...”[57]

Dar testamentul de aici are şi o certă valoare etnografică. Prin indicaţiile asupra felului cum trebuie să fie îngropat, în prima parte a testamentului, avem de-a face cu descrierea unei străvechi practici de înmormîntare. Se ştie că pe teritoriul ţării noastre (după cum au scos la iveală săpăturile arheologice), ca şi la alte popoare, în timpurile mult îndepărtate, o dată cu cel decedat se îngropau şi uneltele caracteristice ocupaţiei practicate. În concepţia celor vechi, aceste unelte, fiind probabil necesare continuării aceleiaşi practici în lumea în care trecea, erau nişte însemne ale profesiei şi, totodată, nişte simboluri ale calităţilor lui. Astfel de „însemne” le găsim ca fiind nelipsite şi în testamentul ciobanului, în mai toate variantele (vezi exemplul citat mai înainte). Cererea îndeplinirii unei astfel de înmormîntări, venită dintr-o asemenea concepţie străveche, are pentru ciobanul din colinda „mioritică” o funcţie de „mediere catarctică”[58], exact ca în cazul ceremonialului de înmormîntare[59], precum şi în cel al „Ciobănaşului de la Miori”[60], mort şi el de moarte năprasnică şi rămas „nelumit”, căruia i se face, de către elementele naturii, o înmormîntare simbolică. Poate nu întîmplător, atît descrierea înmormîntării din „Ciobănaş de la Miori”, cît mai ales cea din „colinda mioritică” sînt mai totdeauna continuate cu jelirea ambilor ciobani de către oi. De altfel, ştim că această colindă „mioritică” se cîntă, de pildă în comuna Bîrsana — Maramureş[61], la familiile de ciobani la care s-au întîmplat asemenea omoruri. În astfel de cazuri, avem de-a face cu o „colindă de doliu” după cioban mort, după cum ştim că există şi o colindă de doliu după fata moartă[62]. De data aceasta, testamentul sau întreaga colindă mioritică funcţionează poate chiar ca un bocet, avînd, evident, o funcţie de „mediere catarctică”, dar o laudă adusă ciobanului (vezi şi cunoscutul portret fizic şi moral — element component al testamentului[63]) rămîne totuşi ca o constantă, cel puţin în măsura în care şi bocetele, fiind duioase portrete morale ale celor dispăruţi, sînt, implicit, şi ele o astfel de laudă. Interesant în acest sens mai este şi faptul că în testament există, adesea, un amestec (contaminare) de bocet şi descriere de ceremonial, aşa cum întîlnim şi în unele bocete, mai ales în zonele în care cîntecele rituale de înmormîntare au dispărut.

---

[57] Tache Papahagi, *Graiul şi folklorul Maramureşului*, Bucureşti, 1925, p. 80—81.
[58] Vezi M. Pop, *Caracterul formalizat al creaţiilor orale*, în vol. cit., p. 161.
[59] Vezi în acest sens şi C. Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine* (*La Mioritza*), Genève, 1946.
[60] Vezi *Flori alese din poezia populară*, I. *Poezia lirică*, Bucureşti, E.P.L., B.P.T., 1967, p. 130—131.
[61] Informaţia este primită recent de la Roşca Vasile, student, originar din comuna amintită.
[62] Vezi Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 343.
[63] *La luncile soarelui*, p. 343.

P. Caraman arată că anumite colinde de zori sau de „zăurit" întîlnite în Ardeal erau colinde pentru cei morţi[64]. Existenţa refrenului „Ziurel de ziuă" în unele variante de „Mioriţă-colind" — exact ca în colindele de zori pentru cei morţi — indică fără putinţă de tăgadă funcţia de bocet după un cioban mort pe care colinda „mioritică" a avut-o mai ales în timpurile mai îndepărtate (vezi, ante, pag. 17).

Dar testamentul ciobanului, prin cerinţa de a fi înmormîntat „În strunga oilor / Şi-n urma găleţilor", care vine din aceeaşi străveche concepţie amintită mai înainte, evidenţiază nu numai o dragoste de viaţă (exact ca şi în cîntecul de zori la înmormîntare, cum se remarcă recent[65]), ci şi o înţelepciune cu adînci semnificaţii în concepţia populară despre viaţă şi moarte. Evident, în perspectiva opoziţiei viaţă—moarte, testamentul ridică probleme de concepţie populară specifice unui sistem mai larg de filozofie a poporului român, care se cer analizate ca atare. Oricum însă, din întregul testament se evidenţiază o certă superioritate morală a ciobanului, care funcţionează ca opozant josniciei celor care-i pun la cale omorul[66], fiind deci, implicit, o laudă indirectă adusă ciobanului victimă.

Din aceleaşi surse de informaţii amintite mai înainte (vezi, ante, nota 62), cunoaştem că tot prin colinda „mioritică" se felicită, în sărbătoarea de Anul Nou, ciobanii în genere. Aşa se şi explică fenomenul aglutinării în cadrul testamentului a acelei ultime secvenţe pe tema ciobăniei, în care se aduce un elogiu acestei ocupaţii prin enumerarea foloaselor obţinute în fiecare an de la oaie[67]. În această perspectivă de înţelegere, cu tot caracterul său funebru, testamentul din Mioriţa-colindă îndeplineşte, implicit, o funcţie de urare pozitivă pentru ciobanii cărora se cîntă, cam în acelaşi fel în care colindele pe tema fetei logodite, deşi conţin, în secvenţele finale, jalea înstrăinatei ca viitoare soţie, funcţionează totuşi ca urare pozitivă, în care scop se şi practică[68]. În alte variante ale colindei „mioritice", testamentul este amplificat cu diverse motive poetice, care pot avea semnificaţii estetice aparte. Dar motivele constituente ale testamentului nu trebuie analizate izolat (cum adesea s-a procedat) : testamentul constituie un tot unitar, iar semnificaţia fiecărui motiv component poate fi relevată în mod obiectiv numai raportînd-o la sensul general, funcţional al testamentului.

---

[64] P. Caraman, *op. cit.*, p. 69—70.

[65] Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 343.

[66] Leo Spitzer, pornind de la o interpretare mistică a baladei *Mioriţa*, vorbeşte şi el de superioritatea morală a ciobanului prin aşa-zisa înţelegere de substituire a „atrocităţii morţii" cu „moartea în frumuseţe" (*L'archétype de la ballade Mioriţa et sa valeur poétique*, în vol. *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, p. 839).

[67] Adrian Fochi, *Mioriţa*, Bucureşti, Editura Academiei, 1964, p. 555.

[68] Vezi în acest sens Marin Buga, *Originea şi evoluţia poetică a unor motive din lirica populară a înstrăinării*, în vol. *Folclor literar*, I, Timişoara, 1967, p. 84.

Așa, de exemplu, foarte multe variante cuprind și motivul *maicii bătrîne* care-și caută fiul. Din dorința ciobanului, mama trebuie cruțată de vestea omorului. Disimularea realizează, implicit, și un elogiu adus ocupației : „...Și de v-o-ntreba-re / Măiculița mea-re / Că unde-am rămas ? / Să-i spuneți așa-re : / C-am rămas napoi / Tot vîzînd la oi, / Numărînd pe bani, / La lumina lunii / La capătul lumii, / S-am rămas la Beci / Vînzînd la berbeci"[69]. Alteori însă, printr-o mai accentuată notă de mister, ambiguitatea disimulării devine străvezie, din care mama ar putea să deducă adevărul morții fiului ei. În orice caz însă, disimularea relevă o nouă latură a superiorității morale a ciobanului : dragostea filială care răspunde dragostei materne a mamei. Contextul relevă această reciprocitate, mai ales atunci cînd secvențele aglutinează (mai rar în colindă) cunoscutul portret al ciobănașului, de fapt, un model sau un ideal de frumusețe fizică[70]. Se creează, astfel, o simetrie perfectă, cu profunde semnificații simbolice : dragostei reciproce dintre cioban și oi din prima parte a testamentului îi corespunde, pe alt plan de semnificații, dragostea reciprocă dintre fiu și mamă din restul testamentului, sugerînd, parcă, suportul pe care se sprijină superioritatea sa morală, tăria de a înfrunta eroic moartea.

Acestei ultime laturi a simetriei i se încadrează și motivul „*moarte—nuntă*", pe care testamentul îl aglutinează foarte rar. Motivul „moarte—nuntă" este, uneori, asociat tipului erotic al variantelor colindei „mioritice". Substituția alegorică pornește, fără îndoială, de la concepția populară potrivit căreia căsătoria este cel mai important moment din viața omului, la care fiecare are dreptul ; celui care nu a cunoscut acest moment al împlinirii înainte de a muri i se face, drept compensație, o astfel de căsătorie în cadrul ceremonialului de înmormîntare, așa cum se fac și alte acte rituale compensatorii[71]. În practica rituală, aceste acte au tot o funcție de „mediere catarctică". Dar nu totdeauna motivul „moarte—nuntă" este asociat tipului erotic de colindă „mioritică" (ba fenomenul acestei asocieri stă mai degrabă sub semnul influenței ulterioare a baladei *Miorița*). Și apoi în contextul general al testamentului, semnificația mesajului din alegoria „moarte—nuntă" este alta. Alegoria (uneori și aici ambiguitatea ei este străvezie) este tot o disimulare cu scopul de a cruța mama de vestea tragică a morții. Alegoria ascunde de fapt tocmai acest tragism, dar, în același timp, din acest act de cruțare se desprinde aceeași latură profund umană a caracterului ciobanului, prin care se evidențiază încă o dată superioritatea sa morală în comparație cu cei care-i urzesc omorul : „...Cînd măicuța m-a căta, / Nu-i spuneți că-s îngropat, / Ci-i spuneți că-s însurat, / Însurat cu-a lumii crăiasă, / Cu o frumoasă mireasă. / Soarele mi-a fost nănaș / Și lunuca nănășuca, / Luceferii chemători / Și stelele—druștele, / Toate-au fost la nunta mea"[72].

Așadar, colina „mioritică" realizează un model de comportare umană, specifică, pe plan moral, aceleiași concepții a vechii obștii patriarhale, după cum, așa cum am văzut mai înainte, alte colinde de acest tip realizează alte modele cu alte semnificații. În plan paradigmatic, conflictul colindei „mioritice”, sumar schiţat, are, deci, tocmai acest rost de a evidenţia un astfel de model uman, prin figura luminoasă a ciobanului, transfigurîndu-l pînă la nivelul unui simbol mitic. Testamentul, luat în ansamblul său, se justifică astfel perfect în logica funcţională a structurii compoziţionale a colindei. În mod implicit, el realizează un elogiu adus ciobanului „mioritic”, fie că este receptat din perspectiva funcţiei funebre, de bocet, a colindei mioritice, fie din cea a laudei profesiei ca atare, sens în care se şi practică, foarte adesea.

---

[69] Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 655.

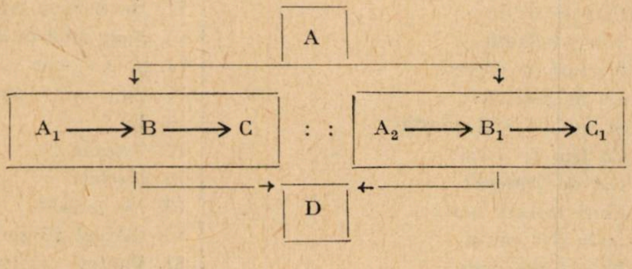
[70] *La luncile soarelui*, p. 44—45.

[71] Vezi, în acest sens, C. Brăiloiu, *op. cit.*, nota 59.

[72] Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 589, var. LXVIII.

Iată de ce, aşadar, structura compoziţională a Mioriţei-colindă se justifică total în cadrul genului colindei, pe cînd compoziţia Mioriţei-baladă, păstrînd aceeaşi structură de colindă (din care evident că provine), nu se mai justifică în cadrul genului baladesc. Într-adevăr, în balada *Mioriţa*, naraţiunea nu evoluează în stilul obişnuit al baladei, conflictul nu cunoaşte, faptic vorbind, un deznodămînt, de aceea compoziţia sa nu mai are „acea schemă rotunjită pe care o pretinde balada” [73].

6. *Un alt tip de structură compoziţională*, derivat însă din cel „tripartit” analizat mai înainte (III,5), care se realizează ca un model structural aparte, este constant întîlnit în *colindele de tineri căsătoriţi*. Acest nou tip pune în evidenţă la modul cel mai pregnant posibil (poate chiar mai mult decît la cele anterior discutate) faptul că, în intenţia creatorului popular, secvenţele constitutive ale structurii compoziţionale au totdeauna nişte semnificaţii funcţionale precise. De pildă, în colindul de tineri căsătoriţi, pentru a ura căsnicie fericită ambilor soţi, creatorul popular construieşte două tipuri umane perfecte şi idilic realizate, simboluri ale năzuinţelor supreme în viaţa casnică, pe care le pune în situaţii similare. Astfel încît, între secvenţele sau formele obişnuite de început şi de sfîrşit ale colindelor, sînt introduse două colinde paralele, perfect simetrice, al căror model compoziţional îl constituie tipul tripartit de structură anterior analizat. Deci, ca schemă, noul model compoziţional s-ar putea reprezenta astfel :



Iată acum şi un exemplu din astfel de colinde de tineri căsătoriţi, pe care-l vom reproduce potrivit schemei, pentru a evidenţia simetria perfectă, indicînd, însă, curgerea normală a textului prin numerotarea versurilor în succesiunea lor :

---

[73] Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 346.

22

A
1. Ler oi Leo,
2. Ici, în ceste curţi
3. Şi-n ceste domnii,
4. Născut-au,
5. Crescut-au
6. Doi meri împletiţi,
7. De vară-nfloriţi,
8. De toamnă rodiţi,
9. Cu flori mărgăriţi,
10. Cu flori de arginţi.

A_1
11. Jos, la rădăcină,
12. La dalba tulpină,
13. Mese de boieri,
14. Danţuri de curteni
15. Şi de negustori.

B
16. Danţul cine-l trage?
17. Icea cestu domn bun,
18. Bun jupîn (cutare).
19. Cu toiagu în dreapta,
20. Danţul îmi roteşte :
21. Toiag răsuceşte,
22. În sus l-azvîrleşte
23. 'N palmă-l sprijineşte
24. Şi se ferice̦şte :

C
25. — Ferice-mi, ferice
26. 'N zîle ce-am născut,
27. Parte ce-am avut
28. De taică,
29. De maică,
30. De doamnă frumoasă ;
31. Mult mi-e cuvioasă
32. Şi mă poartă bine
33. Cum mi se cuvine :
34. Cămaşă de in,
35. Guler balbafir,
36. Nasturi de arginţi
37. Cu fir potriviţi ;
38. Şi tot mă mai poartă
39. Cu frîu de Tocat
40. Cot de Ţarigrad
41. Cinci galbeni luat ;
42. Şi le ştiu purta
43. Tot la zile mari,
44. Ziua de Ajun,
45. Ziua de Crăciun
46. Ş-a de Bobotează,
47. Cînd preoţi botează,
48. Lumea creştinează.

A_2
49. Sus, la vîrf de meri,
50. Prin dalbele flori,
51. Vede-mi-se, vede
52. Un legănel verde,
53. Verde de mătase
54. Împletită în şase.

B_1
55. În el cine-mi şade?
56. Doamna dumnealui,
57. Tînăra (cutare) :
58. Coase, chindiseşte,
59. Cu firu împliteşte,
60. Fir şi ibrişim,
61. Borangic d-ăl bun ;
62. Coase-şi cîte-un fir,
63. Rupe-şi cîte-un măr ;
64. În sus l-azvîrleşte,
65. 'N palmă-l sprijineşte
66. Şi se ferice̦şte :

C_1
67. — Ferice-mi, ferice
68. 'N zile ce-am născut
69. Parte ce-am avut
70. De taică,
71. De maică,
72. De domnel frumos ;
73. Mult mi-e cuvios
74. Şi mă poartă bine
75. Cum mi se cuvine :
76. Iiă
77. Nisipiiă,
78. Rochiă
79. De cutinіă,
80. Ciorapi albişori,
81. Pantofi gălbiori
82. Pe la toc cu flori,
83. Mult sînt jucători ;
84. Şi mi-i ştiu purta
85. Rar la zile mari,
86. Ziua de Ajun,
87. Ziua de Crăciun
88. Ş-a de Bobotează
89. Cînd preoţi botează
90. Lumea creştinează.

D
91. Bun jupîn (cutare)
92. Cu-a sa jupîneasă
93. Fie-mi sănătoși
94. Cu frați,
95. Cu părinți,
96. Cu dalbi coconași
97. Și cu noi cu toți[74].

După cum se vede, structura compozițională a colindei este extrem de modelată și funcționalitatea secvențelor sale este izbitoare. *Secvența A* creează cadrul general al colindei și începe cu o formulă tipică pentru colindele de gospodar, ca formulă introductivă la imaginea idilică a bunei stări materiale. Aici, în colinda de tineri însurați, avem o imagine fabuloasă, în concordanță perfectă cu scopul urării : în centrul ei stă simbolul „merilor împletiți", care sugerează unirea perfectă (totală) prin dragoste. Este, de fapt, motivul „arborilor îmbrățișați" (Tristan și Isolda, Logodnicii nefericiți etc.). Dar aici mărul, ca și în basmele noastre sau în mitologia altor popoare, este un simbol erotic, dar și simbol al rodirii[75].

Urmează, una după alta, cele două „colinde" cu structurile lor „tripartite" cunoscute, prin care se creează imaginea idealizată a fiecărui soț în parte. A_1 este o „punere în temă" la „colindul" soțului și realizează o imagine idilică a bunei stări, dar și a unui festin, deci un cadru sărbătoresc. Pe cînd A_2, de asemenea o imagine idilică, are în centrul ei motivul leagănului verde de mătase, specific colindelor pe tema fetei logodite. De remarcat însă că A_1 și A_2 sînt, de fapt, imagini componente ale lui A. Astfel încît $A + A_1 + A_2$ creează o singură imagine, foarte interesant construită : jos, la rădăcina „merilor împletiți", este cadrul sărbătoresc în care va evolua soțul, iar sus, „la vîrf de meri", este leagănul verde de mătase în care stă soția, cadre pe care le unesc acești doi meri împletiți. Imaginea globală este extrem de sugestivă, devenind în întregimea ei un simbol al armoniei perfecte. De aici și funcționalitatea expresă a acestor prime secvențe în structura generală a colindei.

Secvența B și, respectiv, B_1 cuprind expunerea unor fapte, alegoriile propriu-zise. Acțiunile pe care le îndeplinesc atît soțul cît și soția sînt ele însele niște simboluri. În centrul acțiunilor soțului (B) stă un gest simbolic cu o anumită semnificație pentru reliefarea calităților lui : azvîrlirea toiagului în sus și sprijinirea lui în palmă. Este un gest de voinicie. Un gest asemănător există și în acțiunile soției (B_1), dar semnificația lui este alta, întrucît și obiectul este altul : „mărul" pe care-l azvîrle-n sus și-l sprijină în palmă este luat din cei doi meri împletiți (simbol al unirii). Deci devine un simbol al fecundității. Secvențele C și C_1 sînt un exemplu clasic de urare indirectă implicată, a căror funcționalitate ca esență de mesaj a urării, în cadrul general al colindei, nu mai necesită comentarii. *Secvența D* este o urare directă, de obicei necîntată. Este, de fapt, o formulă de încheiere a colindului, cum am mai spus, generală pentru toate tipurile de colinde. Totuși, prin aceasta, poezia colindei se realizează ca o structură închisă, rotunjită. Și dacă formula introductivă : „Ici, în ceste curţi/Şi-n ceste domnii. . .” realizează proiectarea din real în fabulos, formula finală D are rostul, se poate spune, ca şi în cadrul basmului, de a demitifica, de a reveni din planul fabulosului şi al alegoriei în cel real. Demn de reţinut ni se pare şi faptul că funcţionalitatea secvenţelor determină, în bună măsură şi natura lor de gen. Astfel, şi în acest colind, ca şi în altele de acest tip, avem un amestec de epic şi dramatic : secvenţele A, A_1, A_2, B şi B_1 sînt narativ-descriptiviste, pe cînd C şi C_1 devin, din necesitate de reprezentare, elemente dramatice.

---

[74] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 346.

[75] Vezi și G. Coșbuc, *Simboluri erotice în creațiunile poporului român*, în vol. *Despre literatură și limbă*, București, E.S.P.L.A., col. Mica bibliotecă critică, 1960, p. 137.

IV. *Colindele care vestesc sărbătoarea şi obiceiul colindatului* cunosc o *structură compoziţională specială* faţă de cele discutate pînă acum. Prin conţinutul lor, ca şi prin modul de a-l organiza în concordanţă cu funcţia pe care o îndeplinesc, poezia acestor colinde se încadrează mai de grabă într-o altă mare categorie de poezie a obiceiurilor, şi anume în *poezia de ceremonial*. O caracteristică mai generală a acesteia constă în caracterul ei dialogat, dramatizat, ca expresie a necesităţii redării actelor ceremoniale în funcţie de actanţii care le săvîrşesc (îndeplinesc). Într-un mod asemănător este descris obiceiul colindatului şi în colindele de fereastră sau care vestesc sărbătoarea. Într-una din variantele reprezentative ale acestui tip, compoziţia se organizează, ca secvenţe mari, pe un dialog purtat între colindători şi gazdă. Schema acestui tip de structură s-ar reprezenta astfel: $A \rightarrow B \leftrightarrow A_1 \rightarrow B_1 + C$, în care: A şi $A\pm_1$ sînt nişte formule de adresare, avînd, fiecare, atît o funcţie conativă expresă, cît şi una de felicitare, de laudă implicată ; B şi B_1 constituie conţinutul propriu-zis al celor două mari secvenţe, în care, sub forma invitaţiei ca fiecare actant să-şi îndeplinească misiunea ce-i revine în cadrul obiceiului, avem, în fond, o descriere de vechi ceremonial al urării ; C : formula obişnuită de încheiere a colindei. Iată un exemplu :

A
— Ce te, gazdo, veseleşti
Junii buni!
De masa-ţi împodobeşti?

B
Peste masă
grîu revarsă
Şi pe masă
vadră rasă.

A_1
— De veţi fi voi, junii buni,
Junii buni colindători,
Mi-aş alege doi din voi,

Doi din voi,
cei dinapoi.
Şi-or sări în cea grădină,
În cea grădină,
în stupină,
Şi-n stupină-i
şi-o fîntînă,

În fîntînă
apă lină.
B_1 Rupe-un fir de calafir
Şi-o ştilbă de busuioc,
Şi-ţi muia-o în fîntînă,
Şi veţi mere rourînd,
Peste mari boieri stropind.
Mari boieri s-or pomeni
Şi pe voi v-or dărui
C-un colac de grîu curat,
Cu vin roşu străcurat,
Cu doi galbeni româneşti,
Gazdo, să te veseleşti ! [76]

Aşadar, practica obiceiului colindatului devine ea însăşi fapt literar, obiect al colindei, iar elementele de ceremonial, cu o anumită semnificaţie magică în practica rituală străveche, devin şi ele nişte imagini simbolice. S-ar putea ca imaginea din B_1 să conserve un vechi rit de fertilitate, care se practica altădată ca urare, dar care să fi dispărut. Oricum, poezia acestui tip de colind este, în ansamblul ei, un fel de „carte de protocol" [77] pentru obiceiul colindatului. Secvenţele din acest exemplu descriu, aş spune, un „protocol" complet, pe cînd în alte exemple el poate fi parţial, de pildă numai : $A \rightarrow B + C$ [78]. Alteori însă, descrierea obiceiului colindatului devine o fabulaţie alegorică, în care ceata de colindători este reprezentată printr-un stol de porumbei (simbol al purităţii specific actelor rituale). Desigur, în astfel de cazuri, structura compoziţională poate să se organizeze pe un alt model, ca de pildă într-un asemenea colind de fereastră cu stolul de porumbei, în care acţiunea simbolică a stolului de porumbei este precedată de o imagine idilică a bunei stări materiale a gospodarului, exact ca în colindele de gospodar model [79]. Pot fi, bineînţeles, şi alte asociaţii, dar tipul cel mai reprezentativ al acestei categorii de colinde ni se pare a fi cel analizat aici.

V. Sub aspectul varietăţii tipurilor de structuri compoziţionale, genul colindelor este, fără îndoială, ceva mai cuprinzător. Dar multe dintre cele nedescrise de noi se datorează şi fenomenului de aglutinare a altor categorii folclorice, diferite ca origine, conţinut şi funcţie. În colecţia sa *Colinde din Ardeal* (1914), Al. Viciu enumeră la capitolul „Colinde sociale" varietatea categorială a repertoriului acestora : „Balade de voinicie, Legende solare, Mituri, Tradiţiuni, Romanţe, Madrigale...". Fenomenul pătrunderii unei asemenea varietăţi categoriale în repertoriul de colinde are, de fapt, anumite cauze.

---

[76] *La luncile soarelui*, p. 13—14.
[77] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 21.
[78] *La luncile soarelui*, p. 9.
[79] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 39—40.

1. Una din explicațiile care se dau pornește de la o cauză externă și susține că alte genuri, pe cale de dispariție, se refugiază la genul cel mai productiv. Așa ar fi, de pildă, cazul baladei lui Pintea Viteazul și a altora (chiar nuvelistice) „refugiate" în colinde datorită faptului că în Ardeal balada, mai ales cea eroică, intră mai de timpuriu în declin față de restul țării. Așa este și cazul poeziei de Plugușor, pe care muzicologul timișorean Nicolae Ursu a cules-o în 1931 din Samovița (Timiș) nu ca poezie recitată, ci cîntată, devenită, probabil, un „colind" pentru gospodarul model [80].

2. Fenomenul are însă și cauze interne. Una din acestea constă în necesitatea proprie funcționalității colindei de a ura diferențiat pe categorii de vîrstă, sex, profesie etc. Și nu întîmplător în special colindele propriu-zise cunosc aceste aglutinări. Dar colindele au putut, foarte probabil, să-și lărgească pe această cale tematica lor chiar în momentul în care alte genuri, cum ar fi balada, erau în plină vigoare productivă și poate mai vîrtos decît atunci cînd ele se aflau în declin. Este edificator în acest sens faptul că în Transilvania chiar, de pildă, unde genul liric este și astăzi un gen foarte productiv, au pătruns în repertoriul de colinde de aici numeroase cîntece lirice. Iată numai două exemple. Primul are ca temă motivul „Ce te legeni...? " și este cules de N. Ursu în 1936 din Feleac (Cluj) : "—Bradule din munte mare, / Liu, liu, liu, liu,/ Ce te legeni așa tare?/—Nu mă leagăn de frunzosu, / Că mă leagăn să cad josu. / Mie mi s-a lăudatu / Trei meșteri cu trei topoară / La pămînt să mă doboară, / Să mă facă scînduri lungi, / Scînduri lungi în patru dungi, /Ușuliță la temniță / Și zăvoare la-nchisoare" [81]. Al doilea exemplu este un cîntec de dragoste : „Pă dealu cu stînjenii-re, / Dorul m-o d-ajunsu, /Lumea me, tăt a me / Ară badea cu boii / Cu o mînă doi boi mînă / Și cu alta flori culege / Floricele mieruele / Să le dea la drăguța" [82].

Pe linia aceleiași necesități funcționale, interesant este și faptul că, pentru a se colinda la familiile care aveau feciorii luați în luptă sau morți pe front, li se cîntau, drept colinde, cîntece de cătănie, unele dintre ele adaptate chiar în conținutul lor momentului petrecerii sărbătorii Crăciunului. Folcloristul clujean Nicolae Both m-a informat că în timpul ultimului război mondial (1941—1944) au fost ani în care, în satul său natal, Luminiș (Săcătura), din comuna Ileanda, județul Sălaj, singura colindă ce s-a cîntat în tot satul a fost un astfel de cîntec de cătănie adaptat, de fapt o scrisoare în versuri primită de pe front, care, după cîte își amintea, pornea de la motivul religios al uciderii pruncilor, motiv pretext, apoi deplîngea moartea tinerilor pe front, avînd ca refren : „Cerul și pămîntul plînge". Așadar, funcția de bocet a unei asemenea colinde era evidentă. Exemplul următor funcționa probabil și el ca un fel de bocet după feciorii morți în lupte, avînd chiar unele afinități cu colinda „mioritică" și cu „Ciobănaș de la miori" : „Din Joi din Sfîntă Marie, / S-a-nceput bătaia-ntîie. / Suflă vîntul pe Meseș, / Merg feciorii la ghezeș [tren] / Suflă vîntul peste paie, / Mărg feciorii la bătaie. / Tumna-n sara de Crăciun / Ei s-au dus la comîndant / Să le deie săbăciag [concediu] / Săbăciagu nu li-o dat, / Că i-o mînat la luptat. / Ce le-o dat neamțu de cină ? / Gloanță din ghevermășină [mitralieră] / Ce le-o dat neamțu de prînz ? / Potrîntașii plini de plumbi. / Și i-au pușcat pîn picioare, / Și-au picat tot pe răzoare. / Și i-au pușcat pîn mînuri, / Și-au picat toți pe rîturi. / Cine le-a fost mamă dulce ? / Sanatetîi [sanitarii] cînd îi duce. / Cine le-a fost mamă dragă ? / Sanatețîi cînd îi leagă. / În loc de tras clopotele / Dă neamțu cu tunurile, / De răsună dealurile ; / În loc de popă cu carte / Doi doboși cu doba-n spate, / De trei ori pe zi o bate / Să fi iertați de păcate" [83].

---

[80] N. Ursu, *Colinde și cîntece de stea,* colecția inedită citată mai înainte.
[81] *Ibidem,* fila 283.
[82] *Ibidem,* fila 290.

3. O altă cauză, tot internă, a acestor pătrunderi constă în slăbirea funcției tradiționale a genului. Culegerile mai recente, cum ar fi cea a lui Nicolae Ursu, amintită mai înainte, efectuată între 1930 și 1940, probează substanțial acest fenomen. Urarea din colindele „propriu-zise" a avut în faza mai veche a obiceiului totdeauna un caracter solemn. Astăzi însă, datorită în bună măsură slăbirii funcției tradiționale, se constată că pătrund în repertoriul de colinde numeroase cîntece lirice satirice. Ca de exemplu : „Pe drumul lui Oloșag, / Doamne, Domnul nostru, / Merge domnul Mălai cald / Și cu doamna mămăligă, / Amîndoi într-o teligă. / Iar la jumătate calea / Vine popa din Jebel : / — Stai, mălaie, nu te duce, / Că te prind frate de cruce ! / — Ba eu, zău, că nu oi sta, / Că mă duc în țara mea, / Că la voi la zile mari / Pînea vi-i de omenie, / Iar pe mine m-aruncați / Colo, sus, pe o poliță, / Să mă mînce niște mîță. / Iară cînd vă rupe-o foame, / Mămăliga vi-i de Doamne" [84]. Atunci nu e de mirare că se întîlnesc și strigături satirice la adresa fetelor : „Iaca vin chișlegile, / Să mărită fetile, / Lăudați și cîntați și vă bucurați ! Iaca vin și sărbători. / Se însoară și feciori, / Lăudați... / Nu fiți fete supărate, / C-or trece și celelalte, / Lăudați..." [85].

Dar și mai interesant, în acest sens, mi se pare a fi fenomenul de evoluție a unor colinde tradiționale către satiră, ca în următorul exemplu : „Pe sub vii grecilor, / Lerui, Ler, / Este-un pat galben de brad. / Dar în el cine-i culcat ? / E Iuonu, / mort de batu / Vine mama lui Iuonu, / Cu cismele tropotindu : / — Scoală-te, Iuane, heiu ! / C-o venit preteni d-ai tăiu ! / — Las' să vie, maică, heiu, / Că mie nu mi-i de eiu, / Cum e lupului de meiu. / Paște oaia iarbă verde, / Vine lupul oaia pierde ; / Paște oaia-n cotitură, / Vine lupu, mielu fură..." [86].

---

[83] *Ibidem*, fila 185.
[84] *Ibidem*, fila 359.
[85] *Ibidem*, fila 140.
[86] *Ibidem*, fila 180.

Tot în același sens, se observă că figura mitică, solemnă a lui Crăciun din colindele tradiționale apare și ea satirizată : „Șade-n deal moșu Crăciun, / Flori dalbe de măr, / Cu opincile stricate, / Cu mustățile-nburate, / De bătrîn d-abia pășește. / Albe-s dealurile toate, / Albe-s cojoacele-n spate. / La toată casa-i lumină, / La tot focul oala plină. / Cînd aud cînii că latră, / Sar copiii de pe vatră : / — Auzi, mamă, cînele ? / Pune-n blid găluștele !"[87]. Probabil că acest ultim exemplu face parte din repertoriul colindelor de copii, dar, oricum, fenomenul merită să fie reținut, nefiind de loc singular. În toate aceste ultime cazuri, însăși funcția de urare se pierde. Colindul devine mai mult o reprezentare, care-i conferă, totuși, în acest sens, o funcție estetică de prim plan.

4. În toate aceste exemple (V. 1, 2, 3) se impune o observație cu privire la obiectul cercetării noastre, și anume : cu toată adaptarea la specificul structurii colindelor (mai ales prin acele formule introductive și finale, prin refrenele specifice), multe dintre aceste categorii eterogene genului păstrează totuși, în esență, structura lor compozițională. Ele constituie, fără îndoială, un fenomen care trebuie cercetat în funcționalitatea lui, dar e necesar să se țină seama de diferențele poetice specifice, care aparțin, ca origine, genului din care provin.

VII. Considerăm că analiza de pînă acum a pus suficient în evidență existența celor mai reprezentative tipuri de structuri compoziționale din repertoriul nostru de colinde. O concluzie importantă care se desprinde din această analiză constă în aceea că varietatea acestor tipuri relevă semnificații diferite de mesaj, ceea ce, teoretic vorbind, implică o certă funcționalitate a lor în concepția creatorilor populari. Cu toată varietatea lor compozițională, poezia colindelor analizate de noi se grupează, sub raportul modalităților poetice, în trei mari categorii de poezie.

1. Poezia *colindelor de „pițărăi"* se încadrează în categoria mai cuprinzătoare de *poezie a urărilor directe*. Ca modalitate poetică, avem aici o poezie de „simplă relatare", de tip enumerativ, a celor dorite gospodarului felicitat. Uneori, din necesitatea potențării celor urate, se poate ajunge, mai ales prin comparație, la o tendință de hiperbolizare.

Prin enumerarea bogățiilor dorite celui felicitat, *colindul de gospodar* (vezi III, 1) ține tot de această primă categorie, dar, după cum s-a văzut în cadrul analizei, din necesitatea potențării fiecărui element de bogăție, realizată prin procedeul metaforizării infirmate, urarea ajunge să se constituie, sub aspectul expresiei artistice, ca o alegorie, încadrîndu-se astfel, din acest punct de vedere, *modalității poetice alegorice*, modalitate frecventă în colindele „propriu-zise".

---

[87] *Ibidem*, fila 50.

2. Totuşi, alegoria în poezia colindelor „propriu-zise” se realizează într-un mod aparte, deşi nu se poate spune că prin aceasta este mai puţin alegorie. Alegorismul de aci trebuie văzut în primul rînd ca bază de concepţie în realizarea urării indirecte, proprie întregii categorii. Nu întîmplător numele celui felicitat este introdus în contextul colindei, atribuindu-i-se acestuia faptele şi calităţile personajului din colindă, reprezentativ pentru un anumit tip de comportare umană. Substituţia realizată în acest fel, de fapt ca şi la descîntece, este de esenţa sugestiei magice prin cuvînt. De aci şi funcţionalitatea structurii compoziţionale, menită, în concepţia creatorilor populari, să pună în evidenţă cît mai pregnant astfel de calităţi atribuite, ca un fel de învestitură în cadrul solemnităţii ceremoniale, celui felicitat.

Dar colindele „propriu-zise” cunosc, aşa cum a reieşit din analiza întreprinsă, mai multe tipuri de structuri compoziţionale, fiecare ordonîndu-şi mesajul alegoric într-un mod particular, totdeauna, însă, relaţia funcţională a secvenţelor compoziţionale constituind un principiu constant de ordonare a acestui mesaj. Exemplele cele mai evidente în acest sens ni se par a fi colindele cu structuri tripartite (vezi III, 4), în care se integrează şi colinda „mioritică”, precum şi colindele pentru tinerii căsătoriţi (vezi III, 6). Dar nu mai puţin evidente în acelaşi sens ni se par a fi şi acele colinde „propriu-zise” în care structura metaforei infirmate devenind, din modalitate poetică, principiu de ordonare compoziţională a mesajului pe întregul colind realizează, în cadrul acestor colinde alegorice, un tip de structură compoziţională aparte şi distinct, ca în cazul colindului de flăcău (vezi III, 2) sau colindului de fată (vezi III, 3). Aici, infirmarea sau „negarea stării metaforice” constituie şi secvenţa principală de mesaj a colindei, evidenţiind, în acest mod, urarea indirectă implicată.

3. *Colindele de fereastră* sau colindele care vestesc sărbătoarea, prin funcţia şi conţinutul lor, se încadrează în categoria *poeziei de ceremonial*, o categorie mult mai amplă în folclorul obiceiurilor noastre. Ca marcă distinctă în planul expresiei artistice, această categorie de colinde, ca şi alte categorii de poezie de ceremonial, îmbină criteriul *modalităţii poetice descriptiviste* cu cel *dramatic*, spectacular, care devine şi criteriul principal de ordonare a structurii compoziţionale. Modalitatea poetică descriptivistă provine din necesitatea de relatare a practicii proprii obiceiului respectiv (fie cu scop de consemnare şi transmitere a acestor practici, fie cu scop de iniţiere), pe cînd caracterul dramatic al poeziei provine din necesitatea de reprezentare obiectivă a desfăşurării obiceiului ca fenomen spectacular (fenomen specific actelor ceremoniale în genere), tocmai pentru că faptul ritual sau ceremonial devine în astfel de colinde (ca şi în alte categorii de poezie de ceremonial) obiect literar.

Prin analiza întreprinsă aici, credem că o dată cu relevarea varietăţii compoziţionale a diverselor categorii de colinde şi a funcţionalităţii lor estetice s-a realizat, în mod implicit, şi o înţelegere mai adecvată a trăsăturilor proprii de gen a poeziei colindelor.

TYPES DE STRUCTURE COMPOSITIONNELLE DANS LES «COLINDE» (CANTIQUES DE NOËL) ROUMAINES

La présente étude s'occupe d'un problème de poétique des «colinde» roumaines : la structure compositionnelle, dont la compréhension fonctionnelle permet de définir aussi quelques caractéristiques catégorielles qui définissent le genre. Les deux grandes catégories de «colinde» laïques : «colinde» d'enfants (de «piţărăi») et «colinde» proprement dites (professionnelles), avec toute la richesse et la variété de leurs thèmes, organisent leur structure compositionnelle selon des modèles-types, en relevant leur indiscutable fonctionnalité dans la conception des rhapsodes populaires.

Le modèle compositionnel le plus fréquent rencontré dans les «colinde» d'enfants est simple : $A \to B + C$, où $A =$ une formule type de salut cérémonieux (ayant en même temps une fonction conative) ; $B =$ l'énumération des richesses souhaitées au maître de la maison ; et $C =$ une formule type de final, commune à toutes les «colinde». L'auteur attire l'attention sur le fait que la poésie des «colinde» d'enfants fait partie de la poésie des souhaits directs, largement représentée dans le folklore des coutumes roumaines et que, dans tous les cas, elle est accompagnée de gestes rituels-magiques, d'où probablement l'organisation du message compris dans la séquence B d'après des formules orales énumératives. La nécessité de donner plus de relief aux richesses énumérées par le procedé de la métaphore infirmée a donné naissance à un autre modèle compositionnel plus complexe : n de $A \to B \sim$ non $B + C$, modèle qui peut être considéré comme faisant le passage du souhait direct des «colinde» d'enfants à celui allégorique, qui existe d'habitude dans les «colinde» proprement dites (III, 1).

Conçues d'abord comme des allégories, les «colinde» proprement dites révèlent l'existence d'une conscience esthétique bien définie. Elles ne sont plus liées à des pratiques ou des gestes magiques, d'où leur structure compositionnelle selon d'autres critériums. Sans égard pour le thème et le sujet, celle-ci s'organise d'après des séquences fonctionnelles. Le modèle le plus représentatif de cette riche catégorie serait : $A \to B \to C + D$ (v. III, 4), l'essentiel du message se trouvant dans la séquence C. C'est dans ce modèle qu'on peut encadrer la *Mioritza* — «colindă», occasion pour l'auteur de démontrer que la structure compositionnelle de la ballade *Mioritza* dépend encore de sa forme initiale de «colindă».

Un autre type de structure compositionnelle est rencontré dans les «colinde devant la fenêtre» (que l'on récite devant la fenêtre, la veille de la fête) et dont le modèle serait : $A \to B \leftrightarrow A_1 \to B_1 + C$.

Les séquences s'organisent en fonction de la relation qui s'établit entre les actants qui accomplissent le cérémonial de la pratique des «colinde», devenu ainsi objet d'étude pour la littérature, d'où leur caractère de poésie cérémonielle (v. IV).

L'auteur est conscient qu'il existe une plus grande variété des structures compositionnelles que celles étudiées, mais il attire l'attention que certaines de celles-là proviennent de l'agglutination plus récente de quelques catégories hétérogènes (ballades, poésies lyriques), en gardant le plus souvent les caractéristiques compositionnelles propres au genre d'origine. Cet aspect constitue un autre côté de la recherche poétique des «colinde » roumaines, qui vaut une analyse spéciale.

FENOMENUL APOCOPEI ÎN CÎNTECELE POPULARE MAGHIARE DIN GLĂJĂRIE

ISTVÁN ALMÁSI

Cîntecele populare româneşti cu ritm giusto şi versul compus din opt, respectiv şase silabe (ale căror versuri se termină cu timpi neaccentuaţi — adică au terminaţie feminină), sînt cîntate adesea cu eliziunea ultimei silabe din vers[1]. În mod excepţional, se întîmplă să dispară chiar cîte două silabe de la sfîrşitul versurilor. Asemenea fenomene sînt frecvente, în afară de muzica populară românească, şi în cîntecele populare ale sîrbilor, croaţilor şi bulgarilor[2].

Printre notele referitoare la o piesă (nr. 73 kk) din cartea sa intitulată *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*) (Viena, 1935), Béla Bartók menţionează că eliziunea de acest fel există, sporadic, şi la secui. Materialul arhivei de muzică populară a Secţiei de etnografie şi folclor din Cluj atestă că — pe lîngă cîntecele secuieşti — trunchierea terminaţiei versurilor se observă, chiar mai mult, şi în cîntecele maghiarilor din Cîmpia Transilvaniei, cazurile rămînînd însă şi aici relativ rare[3].

Sub acest aspect merită o atenţie deosebită cîntecele populare maghiare culese în comuna Glăjărie (jud. Mureş), deoarece, în cazul lor, numărul versurilor trunchiate prin apocopă este foarte mare, oferindu-ne posibilitatea unei analize mai amănunţite. În vara anului 1965, am înregistrat, la Glăjărie, pe bandă de magnetofon, 110 variante a 95 tipuri

---

[1] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923, p. X; idem, *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Wien, 1935, p. IX—X; Constantin Brăiloiu, *Versul popular românesc cîntat*, în *Opere I*, Bucureşti, 1967, p. 71—75.

[2] Bartók, *Melodien ....*, p. XLI.

[3] Datele din Cîmpia Transilvaniei au fost culese în localităţile Chesău, Fizeşul Gherlii, Gheorgheni, Suatu şi Vişea (jud. Cluj), iar cele secuieşti în satele Imper şi Filiaş (jud. Harghita). Recentele culegeri efectuate în judeţul Sălaj ne oferă cîteva date şi din această zonă (satele Borla şi Şamşud). Materialul publicat în volumele II—IV ale seriei *A Magyar Népzene Tára* [Corpusul muzicii populare maghiare], Bp., 1953—1959, conţine de asemenea exemple ale apocopei în cîntece provenite din Cîmpia Transilvaniei (Sic, Sînmărtin — jud. Cluj), Secuime (Chinuşu, Vlăhiţa — jud. Harghita; Gălăţeni — jud. Mureş), zona Călăţelelor (Mănăstireni — jud. Cluj), precum şi în cîntece culese pe teritoriul Ungariei: în judeţele Nyitra, Somogy, Tolna (aici de la ceangăi mutaţi din Moldova şi Bucovina) şi Zala.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 59—68, Bucureşti, 1969

de cîntec popular[4], din care 47 — deci mai mult de două cincimi — prezentau fenomenul apocopei. Frecvența sa este de altfel atît de mare, încît l-am întîlnit, fără excepție, la fiecare cîntăreț de la care am cules cel puțin 3 piese. Una din informatoarele noastre — Irma Kántor, de 35 ani — a cîntat în total 4 melodii, însă fiecare din ele apocopat. Mária Darabont, de 54 ani, a interpretat în acest fel 19 cîntece din 23. În privința aceasta nu se constată deosebiri esențiale între cîntatul bătrînilor și cel al tinerilor. Există însă o diferență cantitativă între interpretarea femeilor și cea a bărbaților, întrucît în cazul acestora din urmă fenomenul apocopei este cu mult mai rar. De exemplu, Barabás Vass, de 69 ani, n-a omis ultimele silabe ale versurilor decît în 6 dintre cele 28 cîntece populare executate de el.

Piesele vocale culese de noi în Glăjărie prezintă următoarele categorii, pe stiluri și origine: 1) mai mult de jumătate din melodii (61 variante a 56 tipuri) sînt de stil nou; 2) cam un sfert (30 variante a 22 tipuri) sînt de stil vechi; 3) restul melodiilor (19 variante a 17 tipuri) provin fie din muzica cultă, fie — prin preluare — din folclorul muzical românesc, slovac și german.

Majoritatea materialului este compusă din melodii de ritm giusto[5]. Chiar printre cîntecele de stil vechi se găsesc doar cîteva exemple de ritm parlando sau rubato[6]. Mai cu seamă în cîntecele de stil nou, întîlnim destul de frecvent mențiunea „poco rubato"[7], dar ea se referă aproape întotdeauna la executarea ceva mai liberă a unei melodii de ritm giusto.

Privitor la numărul de silabe din vers, frecvența cea mai mare o au, în toate trei grupele, cîntecele structurate pe unsprezece și pe opt silabe (frecvența imediat următoare avînd-o, în cazul cîntecelor de stil nou, cele cu zece silabe)[8]. Proporția dintre versurile izometrice și cele heterometrice este următoarea : 26 — 35 la cîntecele de stil nou, 21 — 9 la cele vechi și 11 — 8 la alte melodii.

Apocopa apare de cele mai multe ori la cîntecele de stil nou. Dintre cele 47 cîntece interpretate cu apocopă, 34 sînt de stil nou, 9 de stil vechi, iar 4 din grupa a treia. Cu alte cuvinte, mai mult de jumătate din cîntecele de stil nou, aproape o treime din cele vechi și aproape o cincime din celelalte prezintă fenomenul apocopei. El nu survine niciodată în cîntece de ritm rubato și există numai de două ori în cazul ritmului parlando.

E interesant de observat care anume sînt versurile trunchiate prin apocopă din diferitele strofe. În cîntecele vechi și în cele din grupa a treia, apocopa apare în versurile 2 și 4, respectiv în versul 2 sau în versul 4[9]; în cîntecele de stil nou, de cele mai multe ori în versurile 1, 2 și 4 sau numai în versul 4, iar în cazuri mai rare în versurile 1 și 4 sau 2 și 4, precum în 1 și 2 sau numai în versul 1 sau numai în versul 2[10]. Versul 3 rămîne întotdeauna intact !

---

[4] În afară de 7 melodii de joc instrumentale și 9 cîntece de copii.

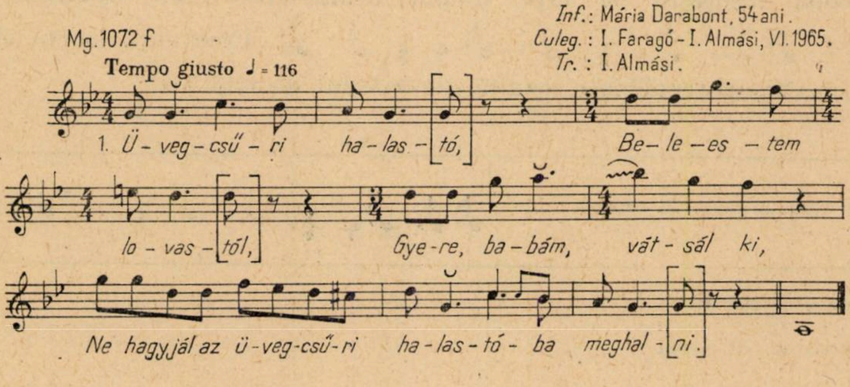
[5] Dintre cîntecele de stil nou : 35, dintre cîntecele vechi : 22 și dintre celelalte cîntece : 11, deci, în total, 68 de cîntece.

[6] Mai precis : 4 cîntece de ritm parlando și 1 cîntec de ritm rubato. Printre cîntecele de stil nou există 3 cîntece de ritm rubato ; printre cîntecele din grupa a treia sînt 2 cîntece de ritm parlando și 1 de ritm rubato.

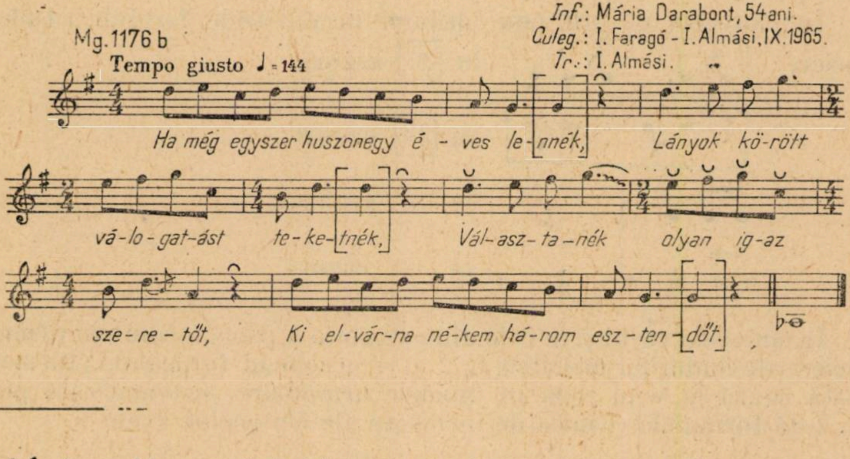
[7] În 23 de cazuri la cîntecele de stil nou, în 3 cazuri la cîntecele vechi și în 5 cazuri la celelalte cîntece.

[8] Avînd în vedere strofele izometrice, dintre cîntecele de stil nou, 14 au versuri de unsprezece silabe, 5 de zece și 3 de opt silabe ; dintre cîntecele vechi, 10 au versuri de opt silabe și 9 de unsprezece silabe ; dintre celelalte cîntece, 4 au versuri de opt și 4 de unsprezece silabe.

Iată două cîntece populare de stil nou, în care apocopa afectează ultima silabă din versurile 1, 2 și 4 :


Mg.1072 f
Tempo giusto ♩ = 116
Inf.: Mária Darabont, 54ani.
Culeg.: I. Faragó - I. Almási, VI.1965.
Tr.: I. Almási.
1. Ü - veg - csű - ri ha - las - tó, Be - le - es - tem
lo - vas - tól, Gye - re, ba - bám, vát - sál ki,
Ne hagyjál az ü - veg - csű - ri ha - las - tó - ba meghal - ni.

2. Kivátlak én, ki, ki, /ki/,
Nem hagylak én meghal/ni/,
Eladom a jegykendőm,
Kivátom az üvegcsűri halastóból a szere/tőm/.


Mg.1176 b
Tempo giusto ♩ = 144
Inf.: Mária Darabont, 54ani.
Culeg.: I. Faragó - I. Almási, IX.1965.
Tr.: I. Almási.
Ha még egyszer huszonegy é - ves le - nnék, Lányok kö - rött
vá - lo - gat - ást te - ke - tnék, Vál - asz - ta - nék olyan ig - az
sze - re - tőt, Ki el - vár - na né - kem há - rom esz - ten - dőt.

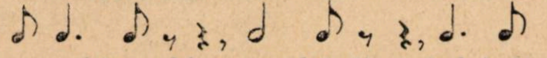
---

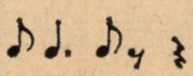
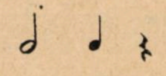
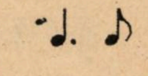
[9] În 4 cazuri în versurile 2 și 4 ; într-un caz în versul 2 ; în 8 cazuri în versul 4.

[10] În 16 cazuri în versurile 1, 2 și 4 ; în 6 cazuri în versul 4 ; în 4 cazuri în versurile 1 și 4 ; în 3 cazuri în versurile 2 și 4 ; într-un caz în versurile 1 și 2 ; în 3 cazuri în versul 1 ; într-un caz în versul 2.

În cazul unor cîntece sau balade compuse din mai multe strofe, apocopa nu are loc, firește, neapărat la capătul aceluiași vers din strofele respective, adică nu este consecventă.

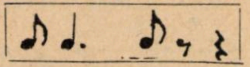
Pe baza celor expuse pînă acum, se pot pune două probleme : 1) de ce apocopa este atît de frecventă tocmai în cîntecele de stil nou ? 2) pentru ce nu dispare niciodată ultima silabă a versului 3[11] ?

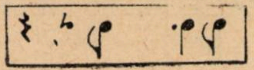
Răspunsul îl vom găsi ținînd seamă, în cadrul categoriilor de stil, de formulele ritmice de încheiere ale rîndurilor din cîntecele în cauză. Apocopa însoțește de fapt numai următoarele trei formule ritmice :  Frecvența lor în cîntecele cu versuri trunchiate rezultă din tabelul de mai jos.

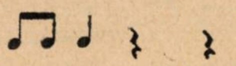
Formule ritmice de încheiere			
În cîntece de stil nou	20	14	—
În cîntece de stil vechi	4	4	1
În alte cîntece	3	1	—
Total	27	19	1

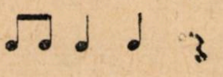
Să trecem în revistă formulele ritmice de încheiere ale versurilor 1, 2 și 4 din toate cîntecele de la Glăjărie — și să le comparăm cu datele expuse anterior.

În cîntecele de stil nou întîlnim următoarele formule ritmice de încheiere :

 în 32 cazuri.

 în 23 cazuri.

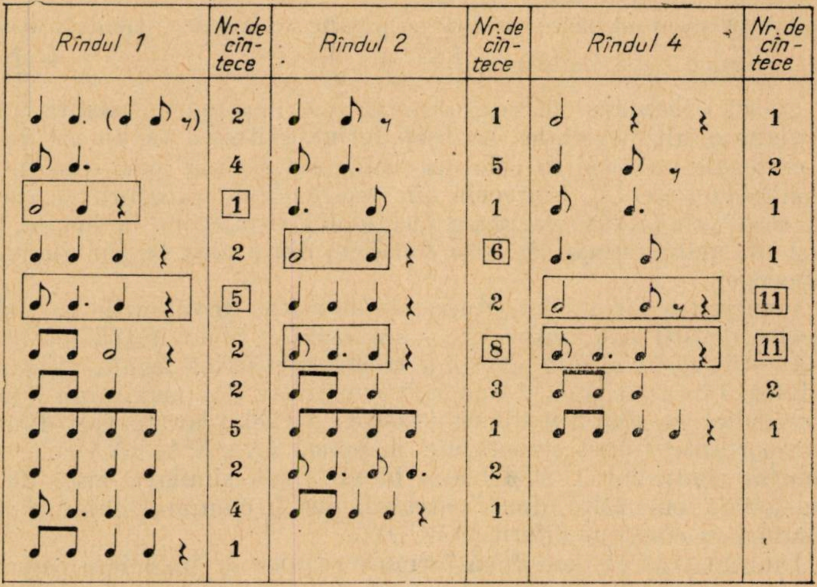
 în 4 cazuri.

 în 2 cazuri.

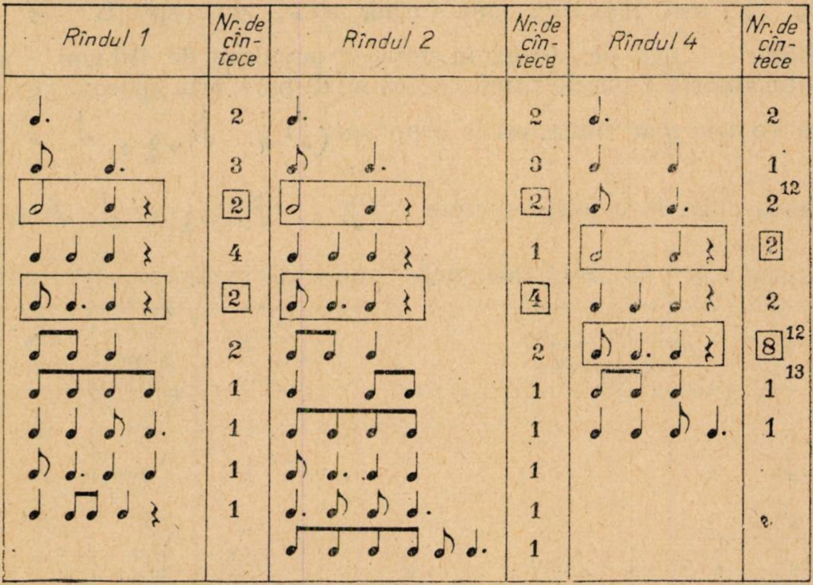
În cîntecele vechi și în cele din categoria a treia, formulele ritmice de încheiere ale rîndurilor melodice 1, 2 și 4 nu coincid totdeauna ; tocmai din această cauză le vom reda în tabelele următoare, sistematizate pe rînduri. Iată formulele ritmice de încheiere ale cîntecelor vechi :

---

[11] La cîntecele vechi și la cele din categoria a treia, nu există apocopă nici în versul 1. Întrucît însă, la aceste cîntece, fenomenul este în general mai rar, nu ne ocupăm de această parte a problemei.


Rîndul 1
Nr. de cîntece
Rîndul 2
Nr. de cîntece
Rîndul 4
Nr. de cîntece
2
4
1
2
5
2
2
5
2
4
1
1
5
1
6
2
8
3
1
2
1
1
2
1
1
11
11
2
1

Şi iată formulele ritmice de încheiere ale celorlalte cîntece:


Rîndul 1
Nr. de cîntece
Rîndul 2
Nr. de cîntece
Rîndul 4
Nr. de cîntece
2
3
2
4
2
2
1
1
1
1
2
3
2
1
4
2
1
1
1
1
1
2
1
2 12
2
2
8 12
1 13
1

În tabelele acestea se observă mai întîi faptul că — în ceea ce priveşte formulele ritmice de încheiere — cîntecele de stil nou prezintă cea mai redusă varietate dintre toate trei grupele, cu toate că majoritatea materialului

---

[12] Într-unul din cazuri, este vorba de formula ritmică de încheiere a ultimului rînd într-o melodie de trei rînduri.

[13] Formula ritmică de încheiere a ultimului rînd într-o melodie de trei rînduri.

este alcătuită tocmai din cîntecele noi. După cîte am văzut, în cîntecele de stil nou predomină – cu foarte puține excepții – tocmai acele formule ritmice de încheiere (♪ ♩. ♪ 𝄾 𝄽 și 𝅗𝅥 ♪ 𝄾 𝄽) în a căror executare se realizează în cea mai mare măsură tendința de eliziune a ultimei silabe. Aceleași formule ritmice au un rol de seamă și în cîntecele vechi și în cele din categoria a treia (mai ales în versul 4 al cîntecelor vechi). Cîntecele din aceste două categorii se caracterizează însă prin factura variată a formulelor ritmice de încheiere, printre care și un mare număr de alte formule, din acelea ce par inapte a da loc apocopei.

Identitatea formulelor ritmice de încheiere în versurile 1, 2 și 4 ale cîntecelor de stil nou, respectiv – ocazional – diversitatea lor în cîntecele de stil vechi și din grupa a treia, este strîns legată de structura melodiilor. Cîntecele de stil nou sînt construite din maximum două rînduri melodice cu conținut diferit (ABBA, AABA), iar în trei dintre cele mai importante tipuri structurale melodice (AA^5A^5A, AA^5BA, AABA) conținutul rîndurilor 1, 2 și 4 este identic (sau similar). Față de aceasta, melodiile celorlalte două categorii pot fi compuse chiar și din patru rînduri cu conținut diferit (ABCD).

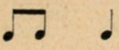
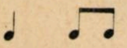
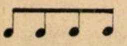
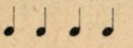
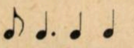
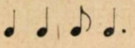
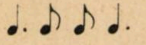
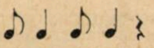
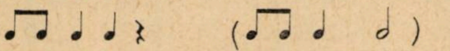
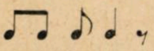
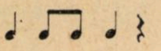
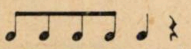
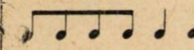
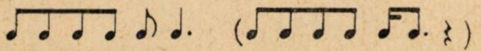
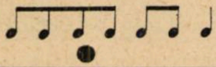
De remarcat că cele două formule ritmice de încheiere importante, studiate mai sus, apar în general și sub forma ♪ ♩. ♩ 𝄽, respectiv 𝅗𝅥 ♩ 𝄽, sau, mai rar, sub forma ♪ ♩. 𝅗𝅥, respectiv 𝅗𝅥 𝅗𝅥[14]. La Glăjărie – mai cu seamă în cîntecele populare de stil nou – ultimul sunet din ambele formule ritmice (dacă nu dispare prin apocopă) își reduce durata de cele mai multe ori la o optime (♪ ♩. ♪ 𝄾 𝄽, 𝅗𝅥 ♪ 𝄾 𝄽), ba adesea chiar la o șaisprezecime. (♪ ♩. 𝅘𝅥𝅯 𝄾. 𝄽, 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝄾. 𝄽).

Următorul tabel ne arată formulele ritmice de încheiere ale rîndului 3.

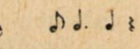
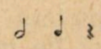
Formule ritmice de încheiere	*Cîntece de stil nou*	*Cîntece de stil vechi*	*Alte cîntece*
♩.	–	–	2
♩	1	1	1
♪ ♩.	–	5	2
$\boxed{𝅗𝅥\ ♩\ 𝄽}$ (𝅗𝅥 ♪ 𝄾 𝄽, 𝅗𝅥 ♩. 𝄾)	$\boxed{14}$	$\boxed{1}$	$\boxed{1}$
♩ ♩ ♩ 𝄽 (♩ ♩ 𝅗𝅥, ♩ ♩ ♪ 𝄾 𝄽)	7	1	2
$\boxed{♪\ ♩.\ ♩\ 𝄽}$ (♪ ♩. ♩. 𝄾)	$\boxed{8}$	$\boxed{3}$	$\boxed{2}$
♫ 𝅗𝅥 𝄽 (♫ ♩ 𝄽 𝄽)	3	2	–

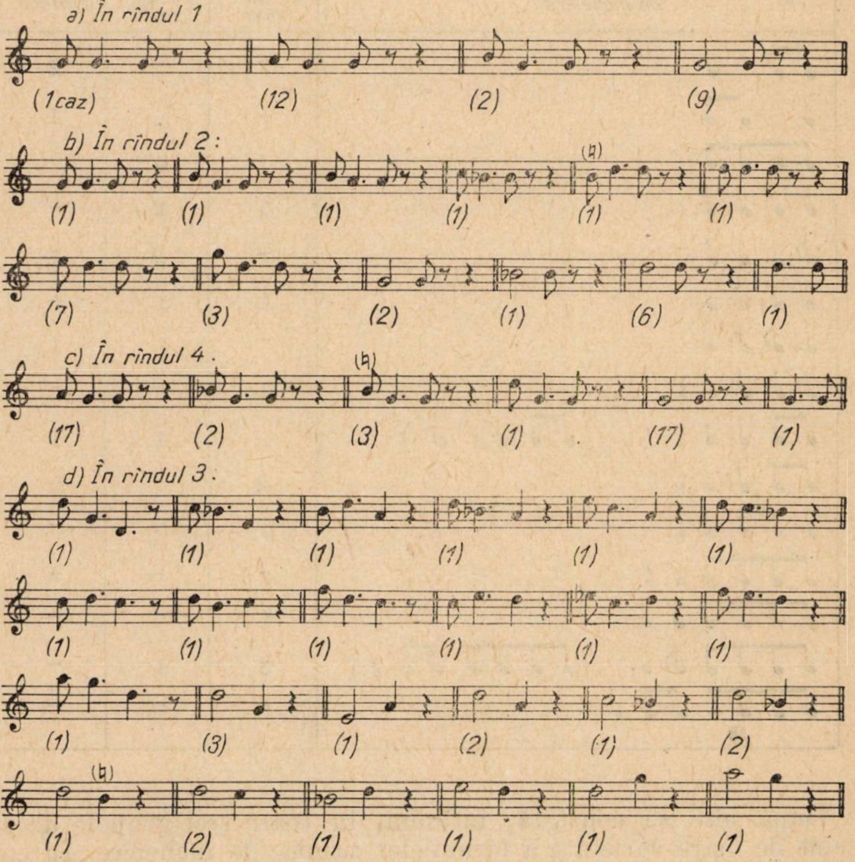
---

[14] Bartók, *A magyar népdal* [Cîntecul popular maghiar], Bp., 1924, p. XXVII.

Formule ritmice de încheiere	Cîntece de stil nou	Cîntece de stil vechi	Alte cîntece
	7	5	2
	–	–	1
	1	5	–
	1	2	–
	–	2	1
	1	1	–
	–	–	1
	1	–	–
	–	1	1
	2	–	–
	1	–	–
	6	–	–
	4	–	–
	3	1	–
	1	–	–

După cîte se constată, întîlnim, în toate trei grupele de stil, o deosebit de mare varietate a formulelor ritmice de încheiere. În comparație cu formulele ritmice de încheiere ale versurilor 1, 2 şi 4, cea mai surprinzătoare este varietatea mare pe care o prezintă încheierea versului 3 din cîntecele de stil nou. (Cauza rezidă de asemenea în corelația cu structura melodiilor.) Atîta timp cît în versurile 1, 2 şi 4 ale cîntecelor de stil nou întîlnim un total de patru formule ritmice de încheiere diferite, încheierea rîndului 3 prezintă şaisprezece formule deosebite, ceea ce înseamnă că — față de cele două formule ritmice posibile în legătură cu eliziunea silabelor — aici mai există în plus încă patrusprezece alte formule ritmice de încheiere.

Formula ritmică de încheiere , precum şi  survine cu o frecvență cu totul neînsemnată în rîndul 3 al cîntecelor vechi şi al cîntecelor din grupa a treia, dar cu o frecvență mai mare în cazul rîndului 3 al melodiilor de stil nou; în toate cazurile însă, acest vers păstrează ultima silabă. La întrebarea: pentru ce anume, nici măcar în cazul acestor din urmă două formule ritmice de încheiere, nu dispare silaba terminală a versului 3, răspunsul ne apare clar, dacă vom urmări linia melodică a terminațiilor rîndurilor înzestrate cu aceste formule ritmice :


a) În rîndul 1
(1caz)
(12)
(2)
(9)
b) În rîndul 2:
(♮)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(7)
(3)
(2)
(1)
(6)
(1)
c) În rîndul 4.
(♮)
(17)
(2)
(3)
(1)
(17)
(1)
d) În rîndul 3:
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(1)
(3)
(1)
(2)
(1)
(2)
(♮)
(1)
(2)
(1)
(1)
(1)
(1)

Dacă comparăm linia melodică a încheierii rîndurilor 1, 2 și 4 cu linia melodică a încheierii rîndului 3, descoperim, drept deosebire fundamentală, faptul că, în timp ce ultimele două sunete sînt întotdeauna identice — în cazul rîndurilor 1, 2 și 4 —, ele au înălțimi diferite în cazul rîndurilor 3[15]. Cu alte cuvinte, chiar și în cazul acestor formule ritmice de încheiere, apocopa survine numai atunci cînd ultimele două sunete ale versului au aceeași înălțime. (Astfel, cezurile rîndurilor melodice nu se modifică nici prin eliziunea ultimei silabe.) Regula ar putea fi completată prin observația că valoarea duratei penultimului sunet trebuie să fie mai mare decît cea a ultimului.

În afară de acești factori muzicali, apocopa nu depinde nici de lungimea versurilor (de numărul de silabe) și nici de tempoul execuției. Mai mult chiar : însuși faptul că ultima silabă este lungă sau scurtă, cu vocală închisă sau deschisă, are prea puțină însemnătate. Ultima silabă din cuvinte ca *halastó*, *lányok*, *lovásrt*, *végig* etc. poate fi deopotrivă omisă în funcție de condițiile ritmice și melodice expuse mai sus. Cu toate acestea, apocopa este mult mai frecventă în cazul silabelor scurte [16].

---

[15] Rîndul 3 al melodiilor populare maghiare prezintă de obicei schimbări față de celelalte rînduri.

În general, caracteristic pentru cîntecele populare maghiare este faptul că de obicei ritmul muzicii este acela care se acomodează ritmicii textului[17]. În cazul cîntecelor cu ritm giusto, se întîmplă însă adesea ca anumite formule ritmice de încheiere, cristalizate și statornicite, să se mențină chiar în dauna ritmului textului. Apocopa constituie de fapt o nouă știrbire a textului, survenită datorită cîntatului. Astfel de trunchieri nu sînt cunoscute în vorbirea maghiară[18]. (Față de aceasta, de exemplu, în graiul românilor din regiunile Maramureș, Bihor și Muscel este obișnuit fenomenul de a nu se mai pronunța terminația unor cuvinte[19]).

Apocopa, observată în interpretarea cîntecelor din Glăjărie, se face în mod absolut involuntar. Am avut mai multe ocazii în care ne-am putut convinge de acest fapt. De exemplu, lucrînd odată cu doi informatori, unul dintr-înșii a observat că celălalt ,,înghite'' terminația versurilor. I-a atras chiar atenția, însă, puțin timp după ce a început să cînte el însuși, a făcut întocmai ca și celălalt.

Trebuie să subliniem că fenomenul apocopei nu constituie singurul specific al interpretării cîntecelor populare maghiare din zona Gurghiu. De pildă, la Glăjărie, terminația versurilor e cîntată adesea atît de încet, încît abia o auzi. În satul Beica de Jos, măsurile de încheiere ale fiecărui rînd sînt aproape întotdeauna mai scurte, deoarece nu se respectă pauza de la sfîrșitul rîndurilor.

În alte locuri s-au semnalat cazuri de eliziune a ultimelor două silabe din vers[20]. La Glăjărie însă nu am întîlnit nici un exemplu.

Menționăm că observațiile noastre în legătură cu apocopa silabei terminale se referă la execuția individuală. În momentul de față nu avem date referitoare la cîntatul în grup. N-am studiat nici problema dacă apocopa se prezintă și în cazul cîntecelor culte.

Regulile apocopei constatate în cîntecele populare din Glăjărie sînt în general valabile (excepție fac doar două cazuri) și pentru cîntecele maghiare culese în alte regiuni.

După cum am amintit la început, fenomenul există în folclorul mai multor popoare. De aceea considerăm că, în cadrul investigațiilor asupra legăturilor interetnice în domeniul muzicii populare, ar merita să fie avută în vedere și această problemă; asemenea cercetări ar indica similitudinile și deosebirile în privința funcției și a formelor de manifestare ale acestui procedeu.

---

[16] Dintre silabele terminale, dispărute prin apocopă, 133 sînt scurte, iar 39 sînt lungi; 85 au vocală deschisă, iar 87 au vocală închisă.

[17] Lajos Vargyas, *A magyar vers ritmusa* [Ritmul poeziei maghiare], Bp., 1952, p. 48.

[18] Informație din partea profesorului Attila Szabó T.

[19] Ioan R. Nicola — Ileana Szenik — Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, partea I, București, 1963, p. 78. Referitor la Muscel, informație din partea profesorului Gheorghe Ciobanu.

[20] În satele Chesău, Fizeșul Gherlii, Gheorgheni (jud. Cluj) și Filiaș (jud. Harghita), cu formula ritmică de încheiere ♪ ♩. ♫ 𝄽.

LE PHÉNOMÈNE DE L'APOCOPE DANS LES CHANSONS POPULAIRES HONGROISES DE GLĂJĂRIE

Les recherches ont prouvé que le phénomène de l'apocope, fréquent dans les chansons populaires des Roumains, des Serbes, des Croates et des Bulgares, se trouve aussi dans la musique populaire hongroise, quoique plus rarement. Les récents recueils effectués dans le village de Glăjărie (département de Mureş) ont mis au jour un nombre surprenant de chansons populaires hongroises dont les vers ont été tronqués. La fréquence exceptionnelle de l'apocope dans le matériel de ce village (plus de deux cinquièmes ont été chantés de cette matière) nous a offert la possibilité d'une analyse minutieuse de ce phénomène.

On a constaté que l'apocope surgit fréquemment dans les chansons du nouveau style au rythme *giusto*, dans le premier, deuxième et quatrième vers. Le troisième vers reste toujours intacte. L'apocope affecte seulement trois formules rythmiques d'achèvement (♪ ♩. ♪ 𝄾 𝄽, 𝅗𝅥 ♪ 𝄾 𝄽 et ♩. ♪), quand les derniers deux sons du tour mélodique ont la même hauteur.

Les règles de l'apocope signalées à Glăjărie sont généralement valables aussi pour les chansons hongroises recueillies dans d'autres régions.

CÎNTECE AROMÂNEȘTI DIN SATUL DORKOVO, RAIONUL VELINGRAD

NIKOLAI KAUFMAN

Institutul de muzică de pe lîngă Academia Bulgară de Științe — Sofia

Pînă în jurul anului 1931, trăia în Bulgaria o populație de munteni, care se ocupa cu creșterea vitelor, numită aromâni[1] (cuțovlahi). Această populație locuia în mici sate (cătune). După 1931 cea mai mare parte s-a strămutat în România. Astăzi în Bulgaria au rămas grupe mici de aromâni, care trăiesc în cartiere separate ale cîtorva sate din munții Rodopi (Bulgaria de sud).

În satul Dorkovo (Rodopii apuseni), pe la 1908 s-au așezat cîteva familii de aromâni, venite din cătunele de munte din jur. Au găsit aici populație bulgară mahomedană. La marginea satului, aromânii au format un mic cartier, alcătuit acum din aproximativ 60 case. Ei se ocupă cu păstoritul. Sînt încadrați în T.K.Z.S. (C.A.P.) și sînt cei mai buni ciobani din ținut.

Aromânii din satul Dorkovo cîntă neobișnuit de mult cîntece vechi în limba lor strămoșească. În satele din jur, populate în majoritate cu bulgari mahomedani, cîntecele aromânilor se bucură de un prestigiu deosebit. Bulgarii nu pot învăța aceste cîntece din cauza structurii muzicale aparte și a limbii necunoscute pentru ei. Aromânii cîntă cîntece pentru diferite prilejuri — de muncă, rituale, de joc —, dar cele mai multe sînt cîntecele de ospăț și petrecere la masa mare. Aceste cîntece se interpretează de toți cei de față. Un cîntăreț „conduce'', iar ceilalți cîntă, străduindu-se să obțină o cît mai puternică rezonanță.

„Cîntecele noastre — spun ei — pot fi cîntate de un singur om, dar pot fi cîntate și de o sută unu''. La unele cîntece ia naștere o polifonie-heterofonie, care în majoritatea cazurilor este întîmplătoare. Deseori unul din cîntăreți menține o pedală-ison (burdon), pe cînd ceilalți desfășoară melodia deasupra ei.

„Cîntecele noastre — spun aromânii — sînt foarte sonore. Cuvintele lor se aud de departe. Dacă cînți pe un deal un cîntec de-al nostru, te aud și îți înțeleg cuvintele peste cîteva dealuri, dar dacă cînți, de pildă, un cîntec bulgăresc n-or să te audă așa departe și n-o să-i priceapă vor-

---

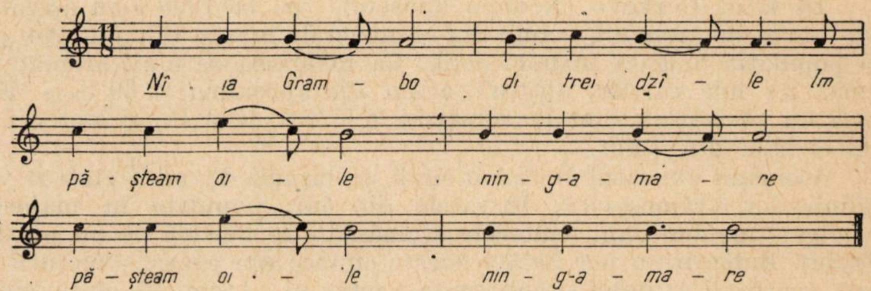
[1] Bulgariii îi numesc *kuțovlasi*.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 69–75, București, 1969

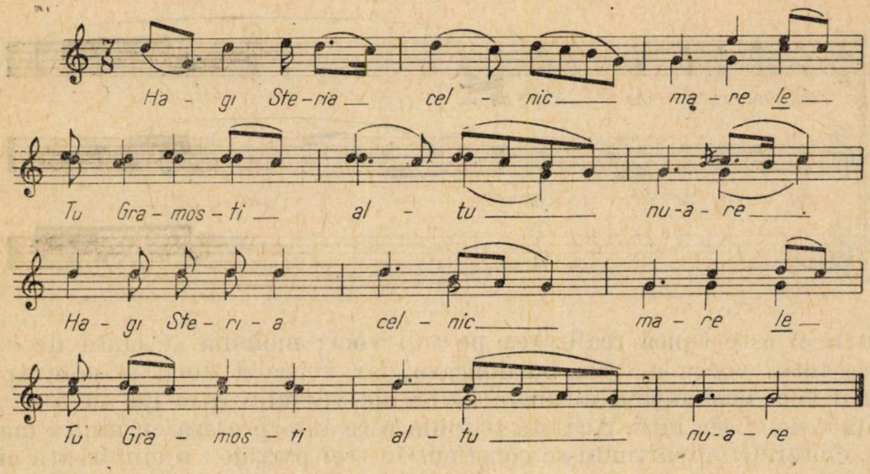
bele. Cîntecele noastre sînt de la munte, ciobănești". Această observație a lor este foarte interesantă și veridică. Viața de munte a avut influență asupra limbii și melodicii cîntecelor, care deseori au și o funcție de comunicare.

Adesea în cîntecele aromânilor sînt descrise întîmplări și evenimente petrecute în diferite părți ale Peninsulei Balcanice. Se amintesc orașe ca Țarigrad, Atena, Salonic, Ianina, ca și localități din Bulgaria. După tematică sînt foarte variate, cu înclinație către temele de dragoste. Versul, în majoritatea cazurilor, este compus din 8 silabe (4 + 4). Se întîlnesc și alți metri. Aromânii au nume bulgărești, dar în cîntecele lor se păstrează nume străvechi, deosebite de cele de astăzi : Steria, Ioga, Piha ș.a.

Dansurile lor au pași originali, diferiți de pașii dansurilor populare bulgare. Joacă numai cu acompaniament de cîntec vocal. Nu-și amintesc să fi avut vreun fel de instrumente muzicale. În genere, ei nu cunosc instrumente muzicale populare și afirmă că nici bunicii lor n-au avut așa ceva. ,,Cîntecele noastre — spun ei — nu pot fi cîntate la instrument". Bineînțeles aceasta este părerea unui cerc restrîns de oameni, dar ea dovedește că în aceste părți aromânii nu cunosc instrumentele muzicale populare. Horele lor au elemente comune cu dansurile populare românești și cu dansurile populare ale altor popoare — albanezi, greci și alții. Una din horele lor se joacă în măsura 11/16 :

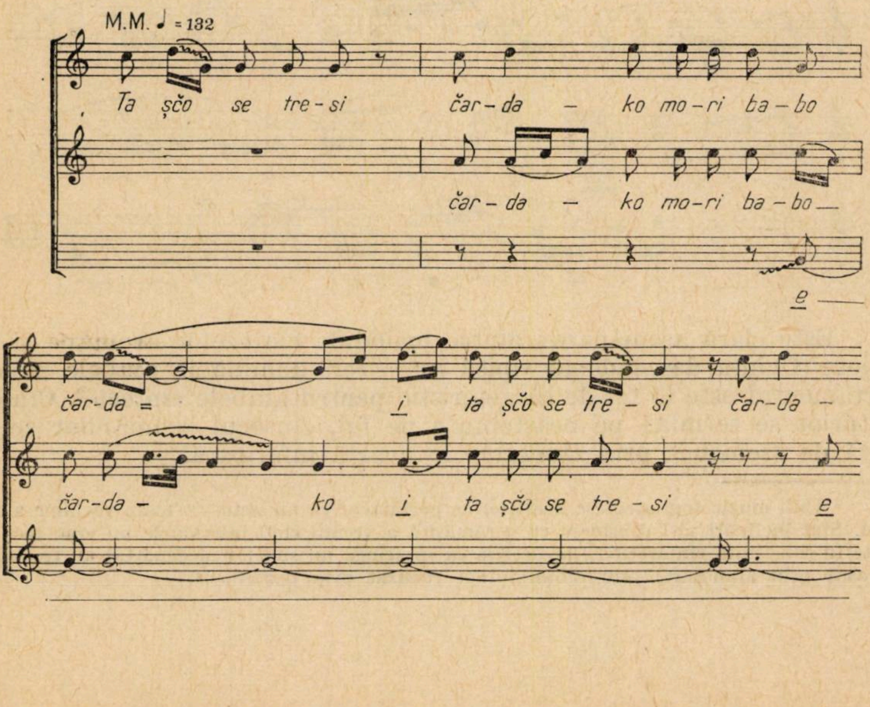

Nî ia Gram - bo di trei dzî - le îm
pă - ștеam oi - le nin - g-a - ma - re
pă – ștеam oi - le nin - g-a - ma - re

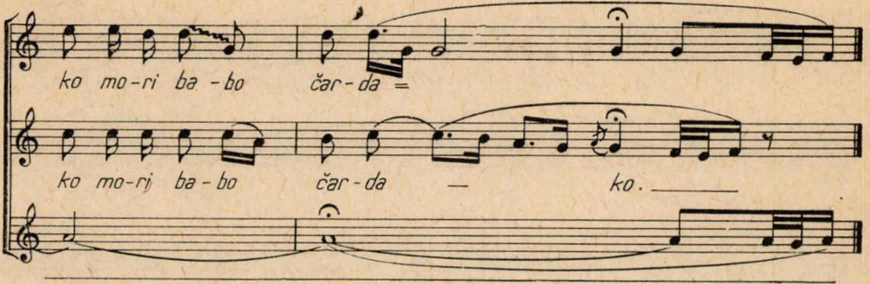
Aromânii din satul Dorkovo au multe tradiții referitoare la originea strămoșilor lor. Consideră că fac parte din poporul român, a cărui limbă o vorbesc. După o tradiție destul de răspîndită printre ei, străbunii lor au fost în trecut încărcați cu sila în corăbii și strămutați undeva între Grecia și Albania, unde s-au așezat în munții Gramos și Pind. Chiar caracacianii (populație care trăiește și ea în munții Bulgariei, se ocupă cu creșterea vitelor și vorbește un dialect grecesc) îi numesc pe aromâni ,,gramoslii" — adică veniți de pe muntele Gramos. Într-o tradiție a aromânilor se vorbește de strămutarea lor din Gramos în Bulgaria, goniți fiind de beiul turc Ali. Tot aici se pomenește numele unui bulgar, slujitor la Ali, care în cîteva rînduri i-a ajutat pe aromâni ca pe unii ce erau de aceeași credință cu el. După tradiția de care e vorba, aromânii au fugit din Gramos conduși de Hagi Șteriu. Se păstrează și un cîntec în care sînt descrise bejenia și cauza ei — Ali ar fi vrut să se însoare cu fiica lui Hagi Șteriu. Se amintește numele muntelui Gramos.


Ha - gi Ste-ria cel - nic ma - re le
Tu Gra - mos - ti al - tu nu-a - re
Ha - gi Ste - ri - a cel - nic ma - re le
Tu Gra - mos - ti al - tu nu-a - re

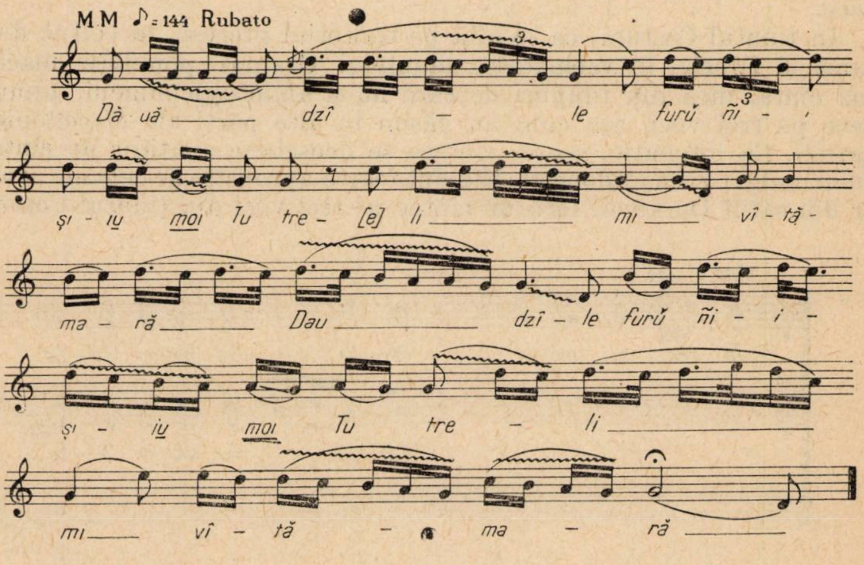
În articolul de față nu vom epuiza problema cîntecelor aromânilor din satul Dorkovo. Ne vom opri numai asupra a două probleme — caracterul melodiilor și apropierea lor de cîntecele popoarelor aflate în jurul munților Gramos și Pind, precum și executarea pe mai multe voci a unor cîntece.

În ținutul Costura, ce se află pe teritoriul grecesc, în colțul dintre Albania și Grecia, în vecinătatea muntelui Gramos, populația macedoneană cîntă, încă din timpuri de care nu-și amintește nimeni, anumite cîntece pe trei voci, așa cum nu găsim în alte părți ale Macedoniei și Bulgariei. Ca intonație, aceste cîntece se deosebesc simțitor de cîntecul popular bulgar și macedonean. Ele sînt foarte apropiate de cele ale aromânilor din satul Dorkovo. Iată un cîntec pe trei voci din ținutul Costura :


M.M. ♩ = 132
Ta șčo se tre-si čar-da – ko mo-ri ba-bo
čar-da – ko mo-ri ba-bo
e
čar-da = i ta șčo se tre - si čar-da –
čar-da – ko i ta șču sę tre - si e


ko mo-ri ba -bo čar-da =
ko mo-ri ba-bo čar-da — ko.

Pentru el este tipică realizarea pe trei voci; melodia se cîntă de către vocea întîi, vocea a treia burdonează, iar vocea a doua se contrapune primei voci pronunțînd ultimele silabe ale versului care nu au fost pronunțate de vocea întîi. Această trifonie este interpretată cu multă măiestrie, cîntăreții împărțindu-se conștient în trei partide: o cîntăreață cîntă vocea întîi, o alta vocea a doua, iar vocea a treia o cîntă cîteva persoane. Aromânii din satul Dorkovo nu cîntă astfel de cîntece pe trei voci. Ca melodică însă multe din cîntecele lor lente sînt apropiate de melodica cîntecelor pe trei voci din Costura.

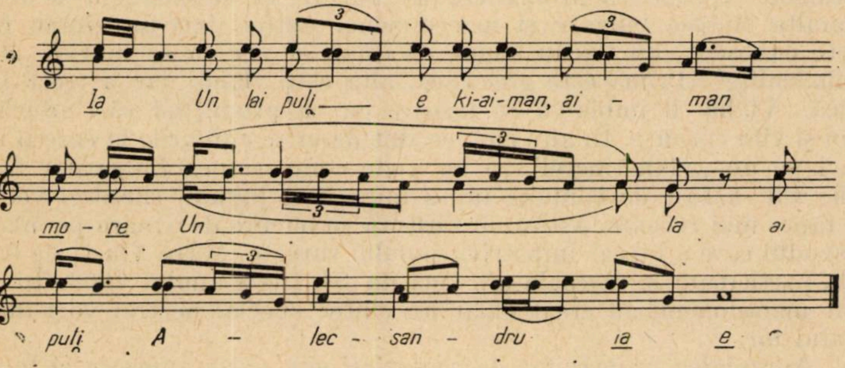

MM ♪=144 Rubato
Dă uă — dzî — le furŭ ñi - ,
şi - iu moi Tu tre - [e] li — mi — vî - tă -
ma - ră — Dau — dzî - le furŭ ñi - i -
şi - iu moi Tu tre - li —
mi — vî - tă - a ma - ră —

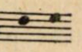
Este clară asemănarea dintre melodiile cîntecelor aromâne și costuriote. Cvinta descendentă tipică re^2 — sol^1 domină în ambele melodii. Portamentul este la fel de caracteristic pentru ambele cîntece [2]. Cîntecul costuriot se termină pe neașteptate pe fa^1, cîntecul aromânilor se termină de asemenea prin alunecare la cvartă inferioară.

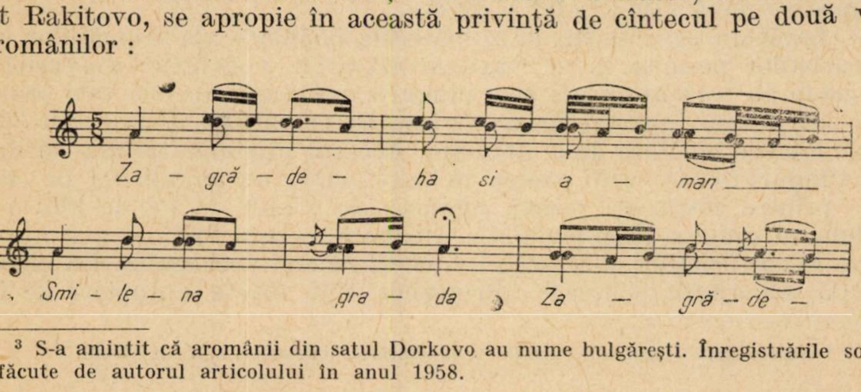
---

[2] Unii muzicologi socotesc acest fel de portament ca un semn de mare vechime a cîntecului. Sînt înclinați să-l considere ca o rămășiță a vremii cînd intervalele nu erau încă bine fixate în conștiința cîntăreților, iar aceștia ca să atingă un sunet mai depărtat au trebuit să-l găsească prin alunecare, prin dibuire, fapt realizat prin portament.

Mai putem da multe alte exemple din care reiese legătura dintre cîntecele aromânilor din satul Dorkovo şi cele alte costurioţilor. Găsim foarte des refrene comune în cîntecele unora şi ale altora, ca : *moi*, *mori*, *lele*. Una din caracteristicile cîntecelor costuriote — nepronunţarea silabelor finale — se întîlneşte şi în cîntecele aromânilor din satul Dorkovo. Este foarte interesant că aromânii din acest sat îşi consideră cîntarea lor drept monodică. Ei niciodată nu se divid în partide, aşa cum se dîvid, de exemplu, cîntăreţii populari din Bulgaria cînd îşi cîntă străvechile lor cîntece pe două voci. Cu toate acestea însă, cîntecele aromânilor sînt polifonice. Chiar atunci cînd cîntă doar două cîntăreţe ia naştere o minunată heterofonie. Se creează consonanţe tipice, de felul celor din bifonia primitivă bulgară, dar care sînt obţinute pe căi diferite. Aici vocea a doua nu păstrează aceleaşi reguli care sînt tipice pentru bifonia bulgară, ci se mişcă mai liber. Cîntecul următor este interpretat de două cîntăreţe populare, foarte înzestrate, din satul Dorkovo — Ecaterina Nikolova Duzova, 45 ani, şi Maria Mihail Duzova, 53 ani[3] :

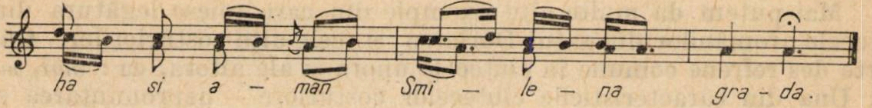

la Un lei pulj e ki-ai-man, ai - man
mo - re Un la ai
pulj A - lec - san - dru ia e

În unele situaţii această bifonie se apropie de cîntarea pe două voci a bulgarilor mahomedani din satul Dorkovo şi din satele vecine : Kostandovo, Rakitovo ş. a. Insistenţa prelungită a celei de-a doua voci pe treapta a 4-a, care dă naştere secundelor , este o trăsătură distinctivă a cîntecelor din acest ţinut. Cîntecul următor, din satul învecinat Rakitovo, se apropie în această privinţă de cîntecul pe două voci al aromânilor :


Za - gră - de - ha si a - man
Smi - le - na gra - da Za - gră - de -

---

[3] S-a amintit că aromânii din satul Dorkovo au nume bulgăreşti. Înregistrările sonore sînt făcute de autorul articolului în anul 1958.



Repetatele încrucişări, însă, în care vocea a doua rămîne pe treapta a cincea, pe cînd vocea întîi coboară la treapta I, sînt incompatibile cu cîntarea pe două voci la bulgari.

Uneori bifonia, ca cea de mai sus, este însoţită de încă o voce-ison, care ţine de obicei tonica. Rezultă în acest caz o cîntare improvizatorică pe trei voci, care la diferitele repetări apare întotdeauna variată. Se poate chiar ca una din strofe să se cînte pe două voci, următoarea pe trei voci şi alta pe o singură voce.

Pînă acum lipsesc materiale pe care să se poate urmări trăsăturile caracteristice ale cîntecelor locale aromâne. Este vizibil că această populaţie, de-a lungul a multe veacuri, a trăit în strîns contact cu macedoneni, bulgari şi alte popoare din părţile sud-vestice şi centrale ale Peninsulei Balcanice. Apropierea aromânilor de bulgari şi macedoneni se reflectă în multe cîntece bulgare şi macedonene. Astfel, într-un cîntec bulgar foarte cunoscut, un flăcău spune că după el vor să se mărite „3 fete, 3 mîndruliţe". Prima este grecoaică, alta este vlahă, iar a treia bulgăroaică. Vlaha îl îmbie să se însoare cu ea promiţînd să-i aducă sute de oi şi vite cornute. În alte cîntece sînt descrise chinurile la care îl supun turcii pe un „vlah tinerel" şi se vede compasiunea bulgarilor faţă de vlah. Cît a fost de comună lupta împotriva jugului turcesc, vedem şi din fapte mai recente. Astfel, în Costura se bucură de o mare popularitate voievodul care a luptat împotriva jugului turcesc, Mitre Vlast, de baştină vlah, participant la răscoala din ziua de Sf. Ilie a anului 1903. În acest ţinut macedonenii au creat chiar un cîntec special pe trei voci închinat eroului lor.

Apropierea aromânilor de costurioţi şi-a găsit expresie şi în cîntecele lor. Într-adevăr cîntarea pe două voci la aromânii din satul Dorkovo ar putea fi privită ca o influenţă a bulgarilor localnici, dar totuşi considerăm că jumătate de secol de convieţuire nu este în măsură să schimbe un vechi stil de interpretare. Observaţiile noastre din Bulgaria dovedesc că populaţii ce cîntau pe două voci, chiar de au fost inconjurate de sate care cîntau pe o singură voce, şi-au păstrat mulţi ani stilul lor de interpretare pe două voci ; la fel şi invers.

Legătura care există între cîntecele populare ale aromânilor şi ale costurioţilor permite să se tragă următoarele concluzii : costurioţii şi aromânii au trăit apropiaţi de-a lungul a mulţi ani. Au fost sate aromâne care au păstrat legături foarte strînse cu costurioţii. Costurioţii cîntau unele cîntece învăţate de la aromâni. Această prietenie trebuie să dureze din timpuri foarte vechi pentru că există chiar un anumit fel de cîntare care printre costurioţi poartă numele „ca vlahii"[4]. Pe de altă parte, trebuie să spunem că şi populaţia albaneză, care a fost cel mai apropiat vecin al costurioţilor şi aromânilor, cîntă pe trei voci multe din cîntecele ei. Ca sonoritate cîntecele albanezilor sînt foarte apropiate de unele cîntece ale aromânilor. Această apropiere vine de la lunga conviețuire a albanezilor cu costurioții și aromânii. Cîntecele cu acea frecventă structură pentatonică, particulară, caracterizată de portamente repetate în mers coborîtor, ar fi comune tuturor naționalităților care populează raioanele din jurul muntelui Gramos și Pind. Cîntece asemănătoare cîntă și populația greacă localnică. În ce măsură acest mod de cîntare este de origine albaneză, aromână, macedoneană sau greacă este o problemă care face obiectul altor studii. Într-adevăr, astăzi printre aromânii din satul Dorkovo nu găsim o conștientă interpretare pe trei voci a cîntecelor, dar nu este exclusă posibilitatea ca strămoșii lor din trecutul îndepărtat să fi fost unii din purtătorii acestui stil. Uneori un foarte mic grup național poate să influențeze grupe mari, cu condiția ca cultura micului grup să fie acceptată de marea grupă.

---

[4] Aceste date le-am luat direct de la cîntăreţi costurioţi mai în vîrstă.

NOTE ŞI RECENZII

OVIDIU PAPADIMA, *Literatura populară română. Din istoria şi poetica ei*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, 728 p.

Înmănunchind studii monografice dedicate unor importante capitole de folcloristică (*Lirica*; *Ghicitoarea*; *Descîntecul*; *Tradiţia populară şi Ştefan cel Mare*), cercetări ce privesc istoria folcloristicii româneşti (*Adolf Schullerus şi folclorul românesc*), studii de un caracter mai specios (*Neagoe Basarab, Meşterul Manole şi ,,Vînzătorii de umbre''*; *Vechi legături între cîntecul de lume românesc din Transilvania şi cel din Ţara Românească*) sau eseuri pline de substanţă (*Valori plastice în poezia noastră populară*; *Proverbul ca formă de înţelepciune*; *Gînduri mai vechi despre Făt-Frumos*; *Substanţa poetică a mitului folcloric*), volumul lui Ov. Papadima se înfăţişează dintru început complex.

Chiar dacă nu ne-ar fi mărturisit autorul intenţiile sale în prefaţă, din parcurgerea titlurilor ne putem da seama, prin întinderea studiilor şi prin însemnătatea obiectelor lor, de importanţa şi oportunitatea acestora în perspectiva unui viitor ,,manual de folclor care ne trebuie'' (p. 6).

Conjugînd scrupulozitatea unei întinse informaţii de material folcloric şi de istorie literară cu dezinvoltura analizei, cu vivacitatea clădirii unei ipoteze (capitolul despre originile doinei ca melodie, sau studiul despre balada Meşterului Manole, al cărui titlu frizează senzaţionalul), ori cu seducţia ideii (*Gînduri mai vechi despre Făt-Frumos*), studiile, purtînd pecetea unui interes viu pentru tot ce e fapt folcloric sau în legătură cu folclorul, se recomandă în egală măsură specialistului în probleme de literatură populară, studenţilor de la facultăţile de filologie sau omului dornic de cultură.

De la început trebuie remarcată atitudinea, postulată în prefaţă şi folosită în excursurile lucrărilor, de a deduce ,,forma specifică de artă a liricii populare, a descîntecului şi a ghicitori din înseşi împrejurările vieţii lor folclorice'', ceea ce presupune considerarea folclorului nu numai ca o literatură, susceptibil deci de o interpretare critică în sensul literaturii culte, scrise, ci şi în ce priveşte relaţiile lui sincretice; consecinţe fructuoase în aplicarea consecventă a acestui unghi de vedere sînt obţinute în punctele cele mai dificile, cum ar fi, de pildă, definiţia doinei, a cîntecului propriu-zis, a strigăturii, sau în cap. VIII al studiului despre lirică (*Cîntecul ca formă de artă a versului popular*, p. 207—228), unde sînt urmărite simbioza dintre melodie şi vers, relaţia text-melodie şi adaptarea versului la melodie.

Lirica. Arhitectura ei artistică (p. 13—228) este studiul cu cea mai mare pondere în volum, întinzîndu-se pe un număr apreciabil de pagini. Cap. I — *Denumirea şi aspectele liricii populare* (p. 13—21) — este o luare de contact cu realitatea folclorică. Autorul distinge doina cu toate speciile ei ca fiind ,,lirica vieţii cotidiene'', nelegată de anumite momente ale colectivităţii, şi versurile pentru melodiile de joc, strigăturile la joc, nuntă şi ospeţe definite prin împrejurările în care se desfăşoară.

Speciile doinei caracterizîndu-se prin momentele în care se creează, precum şi în funcţie de ,,relaţiile sociale prin care este determinat rapsodul popular'' (p. 20), o cercetare sistematică

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 77—85, Bucureşti, 1969

nu poate avea ca punct de plecare decît studiul doinei ,,după conglomeratele tematice oglindind anumite trăsături ale vieţii cotidiene care o generează" (p. 21).

În cap. II — *Doina ca formă de artă* (p. 22—65) —, doina e supusă unei scrupuloase scrutări cu rosturi definitorii. Sînt analizate opiniile despre numele ei şi dificultatea de a o deosebi de cîntecul propriu-zis, care nu poate fi învinsă numai pe baza formei de artă poetică şi a conţinutului sufletesc ; considerarea şi a melodiei, deci a aspectului sincretic, se impune ca singurul mijloc de diferenţiere înăuntrul cîntecului popular. Sub specie melodică, pentru tipul arhaic al doinei — cîntecul lung — Ov. Papadima vede ,,mai mult o origine păstorească locală decît una îndepărtat-orientală", şi aceasta pentru că factura şi tehnica lui par a fi explicabile prin simplitatea instrumentelor muzicale cunoscute la noi (fluierul şi cimpoiul) (p. 57—60).

Întrucît sub aspect tematic doina nu se poate diferenţia ca specie poetică de conţinutul textelor celorlalte cîntece nerituale, în studierea folclorului literar al doinei autorul tratează deliberat global şi cîntecul propriu-zis, numindu-le *lirica populară* (p. 65). Înţelegerea cîntecului şi doinei ca poezie va atrage, în studierea lor, în mod firesc, şi cîntecele de joc şi strigăturile.

Doina şi cîntecul propriu-zis ,,exprimă viaţa sufletească a omului, oglindesc universul moral", ele sînt ,,expresia directă a vieţii în forme de artă" (p. 68). Ca atare, universul liricii populare este descompus în *universul fizic* — înglobînd peisajul local (p. 68—70), personaje şi elemente istorice (p. 70—73), poezia muncii (p. 73—75), cerul, rîurile, muntele (p. 75—78), codrul (p. 78—83), anotimpurile (p. 83—84), flora (p. 84—90), fauna (p. 90—97), creaţia mîinilor omului (p. 97—100) — şi *universul moral*, în care sînt incluse cîntecul înstrăinării şi al dorului (p. 101—119), cîntecele cătăniei (p. 119—121) şi haiducia (p. 122—128). Explicaţia sentimentului acut al legăturilor de familie, care a generat nenumăratele cîntece de jale ale fetei măritate în ,,străini", Ov. Papadima o găseşte prin incriminarea unor cauze sociale, produse de structura satului românesc din trecut, organizat pe ,,neamuri", între care existau şi diferenţieri de avere.

Considerat ca ,,inima însăşi a cîntecului liric popular" (p. 130), cîntecul de dragoste se bucură de un capitol aparte (cap. V), în care sînt discutate monografic ,,începutul dragostei", ,,canonul frumuseţii", ,,vîrstele dragostei".

Cap. VI — *Strigături, cîntece de joc, cîntece luătoare în rîs* (p. 142—196) — învinge dificultăţile definirii lor prin luarea în consideraţie a împrejurărilor de viaţă care le generează : petrecerile, în al căror centru stă dansul popular, nunta, jocul şi împrejurări din viaţa satului, cum ar fi drumurile parcurse pe jos, noaptea (p. 145). Iată de ce — spune autorul — strigătura se înrudeşte atît de mult cu doina şi cîntecul. Genul beneficiază de aceeaşi tratare monografică ca şi doina sau cîntecul propriu-zis, prin stabilirea speciilor caracteristice : cîntecul de joc, cu subspecia strigăturilor de comandă la joc ; cîntecele satirice, numite ,,de luare în rîs" după Al. Vasiliu[1] ; strigăturile la joc ; strigăturile satirice — specia cea mai productivă ; strigăturile la nuntă, cu funcţie precisă în potenţarea sărbătorii exultante, tipice în cadrul nunţilor din Ardeal sau Moldova ; strigăturile la ospeţe, mai cu seamă la cel de nuntă, culminînd cu ,,chiuiturile găinii" ; strigăturile la drum.

Din analizarea tuturor acestor specii, autorul conclude că strigătura este cea mai importantă dintre ele, atît prin gama foarte largă de reflectare a vieţii, cît şi prin formele de artă deosebit de realizate pe care le îmbracă, în special cînd nu aparţine unui moment specific şi cînd factorul improvizatoric e mai puţin accentuat. Ea constituie un gen epigramatic prin excelenţă (p. 195).

Cîntecul de leagăn (cap. VII, p. 198—206), deşi legat de o situaţie precisă, izvorîtă din relaţia mamă-copil, care impune forme melodice şi poetice simple, se amplifică prin împrejurarea ce ţine de ,,biologia" lui, şi anume faptul că trebuie să dureze cît mai mult. Ca atare, cea care cîntă sparge monotonia conţinutului introducînd gînduri proprii, rememorări de viaţă, alcătuind de fapt ,,un monolog liric" (p. 204).

---

[1] *Cîntece, urături şi bocete ale poporului*, Bucureşti, 1909.

Studiul despre *Ghicitoare şi formele ei de artă* (p. 231—344) tratează subiectul conform aceleiaşi metode : definiţie şi tipologie (p. 231—241, 326—343), cercetarea originii şi a substratului universal (p. 242—277), istoricul ghicitorii româneşti (p. 278—284), universul ei poetic (p. 285—291), formele de artă pe care le îmbracă (p. 292—311) şi mecanismul poetic (p. 312—325).

Ghicitoarea propriu-zisă, cea descriptivă, se caracterizează ,,printr-o scurtă descriere, care de cele mai multe ori e concentrată în metaforă şi care cuprinde cîteva note caracteristice'' (p. 238). De aceea se face o deosebire între ea şi celelalte forme înrudite : întrebările cu răspunsuri, ghicitoarea numerică, ghicitoarea ca joc de cuvinte, ghicitoarea-păcăleală, ghicitoarea de rudenie, ghicitoarea-anecdotă, povestea-ghicitoare (p. 236—237, 248—250, 250—256).

Cercetată ca formă de artă, ghicitoarea e interesantă nu atît ca subiect, cît ca nucleu artistic (metaforă, sinecdocă, metonimie, perifrază etc.). Ea posedă formule iniţiale şi finale ca forme externe de izolare din contextul cotidian al limbii, alături de o structură foarte rar strofică sau de o formă de vers fluidă. Formele interne ale ei, în primul rînd întrebarea, apoi ,,mimarea anumitor forme stilistice din recuzita generală a literaturii'' (p. 299—302), formele alcătuite din imagini-tip, scheme poetice-tip (p. 303—311), lămuresc doar parţial specificul artei în ghicitoare. Alături de ele, spre deosebire de proverbe şi zicători, stă ,,funcţiunea de a exercita necontenit mintea omenească în forme de petrecere colectivă'' (p. 312) ; acest lucru — în speţă, unghiuri noi de perspectivă, incifrare şi sugestie pentru acelaşi obiect — este obţinut de creatorul popular prin diferite metode : varierea unghiurilor de perspectivă (p. 314—317), oscilarea permanentă între claritate şi obscuritate (p. 317—319), alternarea abstractului şi a concretului (p. 319—320), a afirmaţiei şi a negaţiei (320—321), a imaginilor optice sau acustice, în care ghicitoarea excelează (p. 321—325).

Pentru studiul despre *Descîntec şi structura sa artistică* materialul este împărţit în patru mari capitole : Origini. Forme elementare. Tipuri (p. 347—377), Descîntecele şi realitatea socială (p. 378—388), Structura artistică a descîntecului (p. 388—409), Corespondenţe cu celelalte specii ale creaţiei orale (p. 410—420). Publicat parţial mai demult[2], el se întregeşte acum, căpătînd complementele fireşti care-i erau necesare.

Descîntecul este definit ca ,,forma de artă care însoţeşte anumite practici ale terapeuticii populare'' (p. 347). Deşi este menţionată atitudinea conform căreia înţelegerea formelor de artă pe care le deţine nu poate fi deplină decît urmărindu-l în contextul actului medical empiric, totuşi se face dicotomia practică-descîntec, considerîndu-l doar ca operă de artă literară (p. 348, 370—377), sau ca important document filologic (p. 348).

După ce arată că pe temeiul denumirii, al scopului sau al mijloacelor de acţiune nu se poate realiza o tipologie fermă a descîntecelor ca texte poetice (p. 369), autorul propune o sistematizare literară bazată pe forma lor internă (p. 371), la care, după cum însuşi constată, nu se poate ajunge decît ţinînd seama de ,,credinţele care le-au generat şi le-au menţinut existenţa atîtea milenii'' (p. 371). Se nasc însă noi complicaţii care nu pot fi învinse uşor. Le observă şi autorul cînd, referindu-se la încercarea lui Gorovei de stabilire a unei tipologii, remarcă claritatea integrării doar a formelor scurte ale descîntecului.

Susţinînd ipoteza că am deţine *toate* aceste credinţe străvechi, e de presupus că acestea au generat anumite structuri interne proprii, care se găsesc în desfăşurarea generală a descîntecului. Această desfăşurare însă nu e de loc simplă ; ea combină cel mai adesea aceste diverse structuri în forme complexe, care sparg tiparele unei tipologii practice. Combinarea aceasta, care are ca rezultat forme foarte complexe, este şi o consecinţă a puternicului izvor subiectiv în descîntece, determinat de realitatea sufletească a descîntătorului, întotdeauna dinamică, şi o consecinţă a stadiului involut în care se afla genul în lumea contemporană, cînd a început să formeze obiectul observaţiei cercetărilor folclorice. La ea se mai adaugă şi dificultatea născută din nepriceperea celor ce au cules iniţial, care nu au insistat asupra fenomenului descîntatului ca atare, mulţumindu-se doar cu informaţii sumare.

---

[2] În ,,Revista de istorie şi teorie literară'', t. 14, nr. 2 (1965), p. 357—368, doar cap. III al studiului din volum.

De aceea considerăm că şi o tipologie strict literară, bazată pe structura internă, este ineficace ca sistematizare practică, atîta vreme cît nu cunoaştem toate credinţele generatoare ; ea rămîne însă o excelentă *metodă de studiu*, singura eficace.

Fiind un gen de artă, în descîntece se va oglindi realitatea socială, oricît de paradoxal ar părea ; atît urme de viaţă arhaică, cît şi mărturii de viaţă contemporană descîntătoarei se întîlnesc fără să se opună, şi o caracteristică definitorie a fantasticului din descîntece este că el se realizează cu elemente realiste, dispuse însă într-o anume manieră. De exemplu, efectul straniu al descîntecelor în care se pedalează pe monocromie rezultă din unica culoare în care este învăluită imaginea foarte exactă a realităţii (p. 400).

Analizat în aspectele lui esenţiale (Invenţia verbală, p. 389—392 ; Mişcări sufleteşti fundamentale şi expresia lor, p. 392—395 ; Tezaurul de imagini, p. 395—398 ; Cromatica descîntecelor, p. 398—402 ; Fantezie şi grotesc, p. 402—404 ; Nume ciudate, cifre fatidice, p. 404—407 ; Formula finală, p. 407—409), i se urmăresc şi tangenţele cu celelalte specii folclorice — cu basmul, legenda, cîntecul bătrînesc, cîntecele şi jocurile de copii (p. 410—420).

În *Tradiţia populară şi Ştefan cel Mare* (p. 431—506), ca şi în studiile anterioare, cercetarea propriu-zisă este precedată de înfăţişarea temeiurilor teoretice ale speciei — aci fiind vorba de legendă cu deosebire.

Constatînd că trecutul are clipe de remanenţă în viaţa folclorică, Ov. Papadima face observaţii care clarifică genul legendei, prin felul special al considerării trecutului în cadrul canoanelor tradiţiei populare. Respingînd hotărît teza romantică după care în folclor s-ar păstra resturi, fragmente istorice pe care cercetătorul, culegîndu-le şi suplinind lipsurile, le-ar putea adăuga istoriei propriu-zise, completînd-o, precizează că „folclorul nu face istorie” pentru că „gîndirea folclorică se îndreaptă spre înţelesul adînc al faptelor şi al fiinţelor omeneşti” (p. 429). Nu viaţa omului ca timp cronologic interesează, ci durata ei ca existenţă bogată în semnificaţii, înţelesurile ei adînci. Legenda are deci contingenţe cu basmul ; ca şi în el, importante sînt răul şi binele, situaţia etică fundamentală. Fapta istorică devine realitate esenţială în folclor numai atunci cînd are răsunet prin legătura dintre ea şi „situaţiile fundamentale ale omului în lume” (p. 430). Aceste situaţii fundamentale sînt relativ reduse şi ele trăiesc latent în gîndirea folclorică. O localitate, un personaj istoric devin pretexte pentru învierea lor, „puncte de atracţie în jurul cărora se adună, se localizează întîmplări şi situaţii omeneşti venite de cine ştie unde” (p. 430). Dar dacă astfel legenda nu poate interesa anume, ea rămîne un „document” prin care ni se relatează ce a reţinut poporul dintr-un fapt istoric, ce a iubit şi ce a urît, ce a memorat şi ce a uitat din faptele eroilor, adăugînd sau simplificînd prin păstrarea şi transmiterea tradiţie, peste veacuri (p. 431).

În felul acesta, legenda vehiculează un rost social : „ea leagă strîns colectivitatea unui grup social, a unui sat, a unui ţinut, a unui popor, prin exaltarea mîndriei locale sau naţionale, prin rememorarea măreţiei trecutului, prin raportarea lui necontenită la prezent, la valorile lui etice şi sociale” (p. 433—434). Este sesizat şi aspectul psihologic, însumat în cel social, de strîngere, de menţinere a unităţii grupurilor colectivităţii, prin contrast cu ceea ce se povesteşte, provocînd în ascultători sentimente de linişte, siguranţă şi tihnă, de pildă cînd, la o clacă — spune autorul —, se povestesc întîmplări de groază (p. 434) ; iată deci că şi legenda poate subscrie la catharsis-ul aristotelic.

Dar legenda se deosebeşte de poveste — ele întîlnindu-se cam în aceleaşi prilejuri — pentru că nu are spaţiul larg de desfăşurare pe care îl necesită aceasta din urmă, prin nevoia de a impresiona repede şi precis. Această necesitate este împlinită de amănunte pe care cel ce povesteşte le ia din bagajul său de cunoştinţe. Se întîlnesc deci, amestecate, cele mai variate şi mai îndepărtate elemente de tradiţie populară, care vin să lămurească un „de ce”.

În lumina tuturor acestor consideraţii, este urmărită figura lui Ştefan cel Mare, aşa cum s-a păstrat ea în memoria populară, în legendele despre viaţa domnitorului moldovean, care îmbină trăsături şi nuanţe de caracter ilustrative pentru felul în care poporul concepe o personalitate, unele realiste, altele miraculoase.

Lucrarea despre Schullerus (*Adolf Schullerus şi folclorul românesc*, p. 509—573) urmăreşte să reliefeze preocupările şi atitudinea acestuia faţă de folclorul românesc. Este subliniată activitatea sa ca germanist şi dialectolog, lămuritoare pentru înţelegerea activităţii de etnograf şi folclorist, concretizată pe de o parte în Tratatul de etnografie a saşilor din Transilvania (*Siebenbürgische-sächsische Volkskunde im Umriss*, Leipzig, 1926), completat de un dicţionar săsesc-transilvănean, care a început să apară în 1907; pe de altă parte, în numeroasele studii despre basmele româneşti, care culminează în *Indicele poveştilor româneşti* (*Verzeichnis der rumänischen Märchen*, F. F. Communications, nr. 78, Helsinki, 1928), redactat după tipologia întemeietorului şcolii comparatiste finlandeze Antti Aarne (*Verzeichnis der Märchentypen*, F.F.C., nr. 3, Helsinki, 1911). Această din urmă lucrare a lui Schullerus este supusă unei discuţii critice, arătîndu-se meritele şi deficienţele indicelui. Este criticat interesul pentru poveste privită numai ca abstracţie — teme, motive —, dar imputarea că dezinteresul pentru povestea în sine se manifestă pînă şi în neconsemnarea titlurilor e numai parţial îndreptăţită; după cum relevă practica cercetărilor de teren, titlurile poveştilor nu sînt întotdeauna semnificative, de multe ori lipsesc cu desăvîrşire sau sînt improvizate ad-hoc [3]. Desigur însă, critica metodei istorico-geografice a şcolii finlandeze, care tindea să lămurească originea poveştilor şi neglija problema definirii basmului şi a specificului pe care el îl îmbracă în fiecare ţară, este justă. De aceste deficienţe şi-a dat seama însuşi Schullerus cînd şi-a corectat optica schematică din *Indice* prin alcătuirea unei *Cărţi a poveştilor din Transilvania* (*Siebenbürgische Märchenbuch*, 1930), apărută postum, o antologie de poveşti germane, române şi maghiare, în care postulează necesitatea ca studiul basmului să se facă în corelare cu mediul geografic, revelînd trăsăturile specifice ale formei artistice îmbrăcate în spaţiul în care vieţuieşte.

Celelalte studii, micşorîndu-şi proporţia, tind să surprindă doar cîte un aspect al multiplelor probleme pe care le ridică cercetarea folclorică. Astfel, este subliniată unitatea valorilor plastice în poezia populară, cu toată infinita varietate a resurselor ei (*Valori plastice în poezia noastră populară*, p. 577—595); filozofia populară, condensată în proverbe care exprimă — prin existenţa cîte unui proverb pentru fiecare situaţie de viaţă, adesea opusă — tocmai adînca înţelepciune după care se înţelege viaţa, este subiectul studiului *Proverbul ca formă de înţelepciune* (p. 596—604); o încercare de datare relativă a formării baladei Meşterului Manole o găsim în *Neagoe Basarab, Meşterul Manole şi „Vînzătorii de umbre”* (p. 605—618); *Vechi legături între cîntecul de lume românesc din Transilvania şi cel din Ţara Românească* (p. 619—641) ne aduce demonstrarea unui proces de circulaţie şi interferenţă între cîntecul de lume românesc din Transilvania şi cel din Moldova şi Muntenia; înţelegerea lui Făt-Frumos ca o „fiinţă adîncă şi universală” şi ca atare inegalabilă în oricare tentativă de valorificare cultă, care nu ar putea decît să-i restrîngă sensurile, este seducţia eseului *Gînduri mai vechi despre Făt-Frumos* (p. 642—649); pentru necesitatea unei adînciri şi permanentizări a relaţiei predominant ireversibile dintre literatura română şi folclor, prin relatări ale faptelor artistice eminente din istoria noastră literară, pledează autorul în *Substanţa poetică a mitului folcloric* (p. 650—660).

Prin rezultatele investigaţiilor ştiinţifice, prin disponibilitatea dovedită de cercetător, faţă de fenomenele şi faptele de cultură spirituală populară, volumul înscrie o contribuţie reală în cadrul eforturilor de lămurire ale folcloristicii noastre.

Radu Răutu

---

[3] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, E.P.L., 1966, vol. I, p. 74.

CORNELIU DAN GEORGESCU, *Melodii de joc din Oltenia*, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1968, 200 p. *

Volumul *Melodii de joc din Oltenia*, de Corneliu Dan Georgescu, se înscrie în seria de antologii scoase de cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor. Este una din cele mai bune antologii, poate cea mai bună.

Cele 180 de jocuri au fost alese cu mult gust şi discernămînt din bogatul material oltenesc aflat în arhiva Institutului, adunat timp de aproape patru decenii. Oltenia s-a bucurat de o atenţie deosebită, totuşi mai sînt încă destule zone prea puţin sau chiar de loc cercetate. Acest fapt se răsfrînge şi asupra antologiei de faţă : ea nu cuprinde decît două melodii din judeţul Olt şi nici una din judeţul Mehedinţi.

Un *Studiu introductiv* ne dezvăluie scopul acestei publicaţii : „de a impune atenţiei vieţii noastre culturale valoarea şi bogăţia neobişnuită a creaţiilor populare româneşti". Această antologie, „prin conţinutul ei, în care s-a pus un accent deosebit pe elementele de tradiţie folclorică autentică, va servi la o cunoaştere mai aprofundată a melodiilor de joc din Oltenia şi prin aceasta a unui stil regional de o mare vitalitate şi originalitate". Cele 180 de jocuri ilustrează stilul vechi ţărănesc tradiţional, cel lăutăresc vechi sau mai nou, cel „ungurenesc" din satele din partea de miazănoapte a provinciei, cel „căluşeresc" din Cîmpia Dunării etc.

Modest, autorul consideră cele expuse în studiul introductiv „doar o serie de ipoteze care pot fi confirmate sau infirmate de cercetările ulterioare". Totul este însă deosebit de interesant şi ar merita, cu prisosinţă, o analiză mai de amănunt decît cea pe care o putem face în prezenta recenzie.

După autor, materialul poate fi împărţit potrivit următoarelor zone geografice : 1) Cîmpia Dunării, 2) Oltenia subcarpatică mijlocie şi 3) nordică. Împărţirea nu trebuie socotită rigidă, deoarece se constată numeroase întrepătrunderi între aceste teritorii. Ocupaţiile locuitorilor, îndeobşte păstoritul, pomicultura şi munca în pădure, înlesnesc circulaţia bunurilor folclorice. Lăutăria a contribuit şi ea — şi în mod substanţial — la evoluţia repertoriului local. Vitalitatea materialului folcloric oltenesc este încă foarte mare, încît împrumuturile sînt de obicei topite în stilul local, îmbrăcînd forme specifice. Dansurile orăşeneşti, stăruitor solicitate de tinerii care se înapoiază de la oraşe, înveşmîntate în forme hibride, neartistice, ca şi jocurile difuzate prin şcoală, nu izbutesc să dobîndească o importanţă deosebită.

După o privire de ansamblu asupra repertoriului oltenesc de jocuri, autorul, pe temeiul unei îndelungate şi migăloase analize a faptelor, este în măsură să ne dezvăluie principalele tipuri melodice, cu particularităţile lor : 1) cel mai vechi, bazat pe diferite formule prepentatonice ; este cel care impune specificul local, prezent în diferitele genuri ale folclorului muzical din partea locului. 2) Un tip cu substrat pentatonic, caracterizat prin relaţia „pendulatorie", ce produce cunoscutul efect de „major — minor", pe care autorul îl socoteşte de obîrşie pastorală. 3) Alt tip străvechi, clădit pe scări pentacordice, hexacordice sau heptacordice. 4) Un tip specific instrumental, bazat pe scara „acustică" sau pe derivate ale ei. 5) Un material cromatic restrîns, introdus indiscutabil de către lăutari. (Autorul a lăsat la o parte tipul melodic de factură semicultă, care foloseşte structuri melodice occidentale, deoarece nu prezintă decît prea puţin interes.)

Din punctul de vedere al arhitecturii, jocurile olteneşti sînt de formă fixă (între care forma AB este cea mai frecventă : 54%, urmată de formele ABC, A şi altele) şi de formă liberă (cu structură motivică, bazate pe repetiţia variată şi prelucrarea ingenioasă a unor elemente mici, repetate uneori de nenumărate ori, alteori dezvoltate amplu cu un subtil simţ al formei — tip vechi, ţărănesc —, sau pe permanenta aducere de elemente noi — tip profesional, lăutăresc). Autorul supune la o analiză deosebit de riguroasă structura formală a jocurilor olteneşti, mergînd la amănuntele cele mai subtile, ceea ce îi îngăduie să se apropie de mecanismul intim al creaţiei populare, bunăoară observînd faptul că păstrarea celulelor cadenţiale din fraza A pentru fraza B este cel mai frecvent procedeu de înrudire a frazelor : noul apare aci în secţiunea-cap a motivului, în vreme ce în structura interioară a frazelor situaţia este inversă, şi anume : cele două motive din frază au aceeaşi celulă-cap, în vreme ce cadenţele sînt diferite — procedeu extrem de frecvent : 116 piese din 180 ! —, autorul a ajuns, în realitate, să codifice o lege a tehnicii componistice populare. Continuarea unor asemenea investigaţii va duce — sîntem siguri — la identificarea unui veritabil sistem. (Un tabel special cuprinde rezultatele analizei structurii formei pînă la celulă, cel mai mic element component.)

---

* În formă de referat, recenzia de faţă a fost prezentată pe data de 18 octombrie 1968 la o şedinţă a secţiei de muzicologie a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

Despre ritm ni se spun, comparativ, mai puţine : se descrie poliritmia care rezultă din suprapunerea mai multor ritmi : al melodiei, al paşilor, al acompaniamentului (cînd acesta există) şi al strigăturilor (de asemenea cînd acestea există) ; neconcordanţa dintre ritmul melodiei şi al paşilor (bunăoară suprapunerea pulsaţiei binare a melodiei de sîrbă cu formula ritmică ternară a paşilor), de unde rezultă un efect artistic de o certă valoare ; pulsaţia ritmică între 84—192 MM, atingînd limita superioară a mişcării jocurilor româneşti ; jocuri cu ritm sincopat ; jocuri cu ritm asimetric etc. Alte detalii asupra structurii ritmice a jocurilor din volum ne sînt dezvăluite de un tabel sinoptic.

Instrumentele muzicale ale Olteniei sînt : fluierul, cimpoiul (aflat într-o înaintată fază de dispariţie), vioara, instrumentul de bază al lăutarilor, căreia i se adaugă chitara şi contrabasul, acordeonul, care pătrunde din ce în ce mai mult, flautul sau piculina uneori, ţambalul în părţile de răsărit, clarinetul relativ nou pe aceste meleaguri, naiul „de mare succes în ultimul timp" şi altele mai rare (drîmba şi „vuva" cum i se spune dairelei). Se indică şi formaţiile instrumentale cele mai caracteristice.

După unele consideraţii privitoare la strigături şi la dans, autorul sistematizează materialul în cîteva „tipuri de joc" definite structural (melodic, ritmic, arhitectonic), şi anume : 1) Hora, 2) Sîrba, 3) Brîul, 4) Jocurile căluşereşti, 5) Jocuri cu ritmuri asimetrice, 6) Jocuri de petrecere (grup neomogen), 7) Diverse jocuri olteneşti (*Alunelul, Galaonul, Simianca, Bobocica, Zdrobolinca* şi altele a căror obîrşie sau provenienţă nu a putut-o stabili), şi 8) Jocuri importate (din Transilvania şi din Muntenia).

Din cele relatate în studiul introductiv (51 de pagini) se pot rezuma următoarele concluzii :

a) Bogăţia şi varietatea repertoriului coregrafic oltenesc este cu totul excepţională : mare abundenţă de tipuri de jocuri, fiecare cu nenumărate variante cristalizate diferit, adică cu multe melodii deosebite ; foarte multe variante de horă şi de sîrbă ; foarte multe jocuri într-o singură localitate (în comuna Bîrca, judeţul Dolj, de pildă, s-au cules 61 de jocuri diferite).

b) Slaba legătură dintre titlu şi melodie : sub acelaşi titlu melodii diferite şi aceeaşi melodie cu denumiri diferite.

c) Extrem de mare viabilitate şi vitalitate a repertoriului, în necontenită prefacere.

d) Rol important al lăutarilor.

e) Coexistenţa unor faze de evoluţie diferite, străvechi şi noi, în folclorul coregrafic contemporan.

f) Grupuri de jocuri care-şi împrumută reciproc caracterele în sinteze originale, uneori dincolo de fruntariile genului (jocurile vechi, bunăoară, se înrudesc cu doina).

g) Existenţa unor tipuri coregrafice locale : *Rustemul, Trei păzeşte, Galaonul* ş.a.

h) Elemente de structură specifice : 1) *melodice* : substrat prepentatonic sau pentacordic, înrîurire a scărilor „instrumentale", cadenţe stereotipe pe treptele II, III şi IV în unele jocuri, planul modulatoriu derivat din substratul prepentatonic, cadenţe specifice prin alternarea cvintei superioare şi inferioare (la *Căluş*) ; 2) *ritmice* : subdiviziunea ternară a sîrbei, agogica ei specifică prin alternarea de melodie largă sau de virtuozitate pe un acompaniament trepidant ; 3) *forma* : existenţa celor două tipuri de improvizaţie : ţărănească şi lăutărească.

i) Expresie deosebit de originală prin „îmbinarea intens colorată a unei vioiciuni incisive cu un lirism pasionat, exuberant".

Cele 180 de jocuri sînt orînduite după structura lor melodică, în ordinea următoare : „1) modul (număr de trepte, scară), 2) structura internă : substrat, ambitus, funcţionalism (poziţia tonicii sau fundamentalei faţă de finală, poziţia sunetelor de cadenţă) — deci, în fond, cantitatea şi apoi calitatea sunetelor utilizate în melodie". Un tabel special ne îngăduie să urmărim lanţul continuu al scărilor : moduri de patru sunete (tetratonii), moduri de cinci sunete (pentacordii, pentatonii), apoi hexacordii, heptacordii, moduri cromatizate, moduri de opt sunete şi, în fine, piese modulante.

Clasificarea aceasta, ca orice altă clasificare, nu duce la adunarea la un loc a tuturor variantelor. Ea trebuie privită totuşi ca o experienţă interesantă. Partea ei slabă constă în faptul că aproape totul trebuie lăsat pe seama unor tălmăciri subiective, în locul unor criterii riguros obiective. Lămuririle date de autor sînt departe de a fi convingătoare : „prin tonică sau fundamentală înţelegem acel sunet din mod care are rolul cel mai important în structura acestuia, fiind mai stabil decît celelalte, de obicei şi mai frecvent, avînd o mai mare putere de atracţie etc.". Ce criterii obiective ne permit să stabilim care anume este acea „tonică" sau „fundamentală"? În ce constă rolul ei „mai important?" Care este raportul ei cu celelalte trepte şi în ce constă „puterea sa de atracţie", mai ales că în destule cazuri ea apare destul de şters în desenul melodic? Există trepte mai însemnate şi altele mai puţin însemnate? Care sînt acestea şi pe temeiul căror criterii obiective le putem defini? Iată întrebări la care astăzi nu se poate încă răspunde în chip satisfăcător. Sîntem încă în aşteptarea unui studiu temeinic care să stabilească şi să codifice legile obiective care călăuzesc sistemul, sau mai degrabă sistemele aflate la temelia structurii modale a cîntecului nostru popular. Dacă autorul a izbutit totuşi să ne înfăţişeze o succesiune foarte interesantă a materialului melodic din volum, aceasta se datoreşte unei fine intuiţii şi unei muzicalităţi deosebite. Calităţile pe care le dovedeşte în chipul în care a abordat studierea structurii formale ne îndreptăţesc speranţa că va fi în stare să realizeze studiul pe care îl dorim. În ceea ce priveşte formele prepentatonice şi pentatonice, drumul a fost deschis de Constantin Brăiloiu. Se cuvine să-l urmăm.

Nu vom zăbovi asupra unor lipsuri, în general mărunte, ale volumului, dar nu putem încheia fără să menţionăm următoarele :

1) Era necesar să se citeze lucrările lui Const. Brăiloiu *Sur une mélodie russe*[1] şi *Un problème de tonalité* (*La métabole pentatonique*)[2], precum şi studiul Marianei Kahane : *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*[3], de vreme ce autorul s-a bazat pe ele, îndeobşte cînd vorbeşte despre structurile prepentatonice, care atestă — scrie el — „existenţa unui străvechi fond local de o puternică originalitate, al cărui centru l-am putea atribui zonei medii subcarpatice a Olteniei. Acest fond — legat prin caractere structurale bine definite de celelalte genuri muzicale olteneşti ca ritualele, doina, cîntecele, hăulitul etc. — a generat cele mai vechi din melodiile de joc specifice, prezente în materialul cercetat".

2) Era extrem de folositor ca autorul să se fi folosit de cuceririle lui Const. Brăiloiu în privinţa sistemului ritmic pe care acesta l-a botezat, cu un termen împrumutat muzicii orientale, „aksak". El a demonstrat că măsurile care indică nu unităţi de durată, ci subdiviziunile lor sînt improprii : ele contravin însăşi esenţei acestui ritm. De asemenea el a dovedit că nu se poate atribui o anume patrie ritmului „aksak". Teza obîrşiei balcanice, pe care Corneliu

---

[1] În *Musique russe*, II, Paris, Presses Universitaires, 1953, p. 329—391 (şi extras); republicat în vol. : Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967, p. 305—399.

[2] În *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale*, Offerts à Paul Marie Masson, Paris, Richard Masse, I, 1955, p. 61—75 ; republicat în vol. *Opere*, lucr. cit., p. 281—303.

[3] În „Revista de etnografie şi folclor", t. IX, 1964, nr. 4—5, p. 387—411.

Georgescu pare să o ia drept bună, cel puţin în ceea ce priveşte formulele prezente în materialul oltenesc, este — în lumina constatărilor lui Brăiloiu — complet perimată. Formulele ,,aksak" la care se referă Corneliu Georgescu nu se întîlnesc doar în Oltenia, Muntenia, Dobrogea şi în Banat, cum scrie dînsul, ci şi în Moldova, precum şi la alte popoare din lume.

3) Teza obîrşiei carpatice a brîului (dacă a fost împrumutată din scrierile lui Bucşan trebuia indicată sursa), cred, iarăşi, că nu se poate susţine. Jocuri de brîu, strîns înrudite, se găsesc nu numai la toate popoarele din Balcani, dar şi dincolo de Mediterana. Este, de asemenea, îndoielnică obîrşia păstorească — carpatină a melodiilor ,,major — minore".

În speranţa că aceste observaţii nu-mi vor fi luate în nume de rău, închei precizînd încă o dată că antologia *Melodii de joc din Oltenia* de Corneliu Dan Georgescu este o lucrare excelentă, care face mîndrie folcloristicii româneşti. Din nefericire a fost editată într-un tiraj ridicol : 420 de exemplare !

Tiberiu Alexandru

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

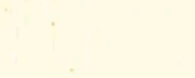
Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

RECTIFICARE

La pagina 50, rîndul 22, în loc de $A \pm 1$ se va citi A_1.

La pagina 51, versul 13 trebuie prevăzut cu o acoladă precedată de litera C.

La pagina 62, rîndul 22, clişeul corect este 

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 1, p. 1—86, Bucureşti, 1969

I. P. I. — c. 6106

43.407

Lei 20

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr. 2

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție :

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F.F. 49,— DM 40, —

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 14 1969 Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

CORNELIU GEORGESCU, Elemente de funcţionalism în melodica de joc oltenească 89
FLORICA LORINŢ, Obiceiuri de la naştere din Oltenia de nord (II) 99
ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, Constantin Brăiloiu şi împrospătarea repertoriului vocal popular concertistic 113
MONICA BRĂTULESCU, Cîteva consideraţii asupra colindelor cu cerb 117

MATERIALE

TRAIAN MÎRZA şi GHEORGHE PETRESCU, Cîntecul vergelului 137

NOTE ŞI RECENZII

TIBERIU ALEXANDRU, Fănică Luca (1894–1968) 151
ANDREI BUCŞAN, Valorificarea scenică a dansului nostru popular 152
GHIZELA SULIŢEANU, Al XV-lea Congres al Asociaţiei folcloriştilor iugoslavi 154
ROMULUS VULCĂNESCU, Al VIII-lea Congres internaţional de ştiinţe antropologice şi etnologice de la Tokyo — Kyoto 156
IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, *Doine şi strigături din Ardeal*, ediţie definitivă de Adrian Fochi, Bucureşti, 1968 (*Constantin Eretescu*) 158
A. L. LLOYD, *Folk Song in England*, London, 1967 (*Nicolae Rădulescu*) 160
K. C. CHANG, *Major Aspects of the Interrelationship of Archaeology and Ethnology*, 1967 (*Cornelia Belcin*) 161
ROGER LECOTTÉ, ANDRÉ DESVALLÉES, *Métiers de tradition*, Paris, 1966 (*Georgeta Stoica*) 164

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 nº 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

CORNELIU GEORGESCU, Eléments de fonctionnalisme dans les mélodies de danse de l'Olténie 89
FLORICA LORINŢ, Coutumes rattachées à la naissance dans le nord de l'Olténie 99
ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, Constantin Brăiloiu et le renouvellement du répertoire vocal populaire pour concert 113
MONICA BRĂTULESCU, Quelques considérations sur la colindă, le thème du cerf 117

MATÉRIAUX

TRAIAN MÎRZA et GHEORGHE PETRESCU, Le chant du « vergel » . . . 137

NOTES ET COMPTES RENDUS

TIBERIU ALEXANDRU, Fănică Luca (1894–1968) 151
ANDREI BUCŞAN, Valorisation scénique de notre danse populaire 152
GHIZELA SULIŢEANU, XV^e^ Congrès de l'Association des folkloristes yougoslaves 154
ROMULUS VULCĂNESCU, VIII^e^ Congrès internationnal des sciences anthropologiques et ethnologiques de Tokyo — Kyoto 156
IOAN URBAN JARNÍK et ANDREI BÎRSEANU, *Doine şi strigături din Ardeal*, édition définitive par Adrian Fochi, Bucarest, 1968 (*Constantin Eretescu*) 158
A. L. LLOYD, *Folk Song in England*, London, 1967 (*Nicolae Rădulescu*). . . . 160
K. C. CHANG, *Major Aspects of the Interrelationship of Archaeology and Ethnology*, 1967 (*Cornelia Belcin*). 161
ROGER LECOTTÉ, ANDRÉ DESVALLÉES, *Métiers de tradition*, Paris, 1966 (*Georgeta Stoica*). 164

STUDII

ELEMENTE DE FUNCȚIONALISM ÎN MELODICA DE JOC OLTENEASCĂ *

CORNELIU GEORGESCU

Aplicarea noțiunii de funcționalism, la studiul folclorului muzical implică acceptarea unei lărgiri a sensului acesteia, proces aflat în deplină concordanță cu cel petrecut în teoria muzicii culte. Încetînd a se referi în exclusivitate la o anumită organizare bazată pe tonalitate, funcții-acord — organizare care a fost și ea extinsă pînă la acoperirea totalului cromatic, ca în sistemul axelor tonale din muzica bartókiană [1] —, funcționalismul presupune, în accepția sa cea mai largă, un sistem de legi, o anumită ordonare logică, o ierarhizare a sunetelor; el este aplicabil astfel, ca mod de a gîndi, celor mai diferite structuri muzicale, indiferent de gradul lor de complexitate (fie ele forme premodale, moduri, serii), deci și acelor structuri existente în folclorul muzical.

Considerăm depășite azi încercările de a aplica mecanic melodicii noastre populare elemente de funcționalism împrumutate fără discernămînt din teoria muzicii occidentale, dar și concepțiile care neagă acestei melodici (sau altora similare) o organizare proprie într-un sistem original, atribuindu-i aprioric o „nonfuncționalitate". Practic, nu poate exista o muzică viabilă care să nu aibă legi proprii de structurare, de creație, simple sau complexe, conștiente sau nu. De altfel, din acest punct de vedere, nu poate fi vorba de o contradicție ireductibilă între arta cultă și folclor, deosebirea principală fiind mai mult aceea de stadiu diferit de dezvoltare a unor date acustice, cel puțin parțial obiective, care pot fi regăsite, în forme particulare, în orice limbaj muzical [2]. Problema principală constă în a stabili care noțiuni pot fi preluate în studiul folclorului nostru muzical, care necesită o ajustare substanțială și, desigur, care trebuiesc elaborate în mod special pentru relevarea originalității principiilor sale de organizare.

---

* Ediție revăzută a comunicării cu același titlu prezentate la Sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din iulie 1967.

[1] Lendvai Ernő, *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, în *B. Bartók. Sa vie et son œuvre*, Budapesta, Ed. Corvina, 1956, p. 88.

[2] Aceeași părere, general acceptată astăzi, de altfel, este exprimată și de Eugenia Cernea, *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor și Valea Almăjului*, în „Revista de etnografie și folclor", an. 12, 1967, nr. 2, p. 119—126.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 2, p. 89 — 98, București, 1969

*

Citām cîteva elemente de funcționalism pe care le-am avut în vedere la analiza melodiilor de joc oltenești: scara muzicală, segmente de scară utilizate în diferitele secțiuni ale piesei, ordinea intervalelor în cadrul acestor grupe de sunete (formule melodice), ierarhizarea sunetelor melodiei (sunete principale, stabile, care alcătuiesc substratul modului, și sunete secundare, instabile, de „umplutură", de o mai mică importanță, adesea fluctuante), selecționarea sunetelor cu o greutate deosebită în structura melodiei (cadențele, finala, „tonica", stabilă sau pendulatorie), planul funcțional al melodiei, planul modulatoriu. Nu insistăm asupra părților diferite sau comune cu terminologia „clasică", definirea noțiunilor enumerate fiind precizată, deocamdată, în unele cazuri, doar în linii mari. Reamintim, cu această ocazie, că rămîne încă o necesitate stringentă găsirea unor criterii strict obiective de delimitare și de aplicare a acestor noțiuni în folcloristică; de asemenea, se simte nevoia regrupării și ordonării lor, înlăturînd un aspect oarecum eterogen, precum și un mod de apreciere uneori subiectiv, confuz.

Dintre variatele probleme puse de materialul cercetat în acest sens, ne propunem să urmărim aici doar una singură, pe care am considerat-o de un interes deosebit în relevarea felului propriu în care poate fi adoptat un concept tradițional la studiul folclorului nostru muzical, și anume pe aceea a frecvenței anumitor intervale în substratul melodiilor de joc din Oltenia.

★

Este cunoscut faptul că la baza unei importante părți a folclorului oltenesc — și probabil și a altor regiuni ale țării sau lumii — se află structuri melodice bazate pe un mic număr de sunete, prezente în diferite forme.

Între acestea, distingem o grupă aparte, pentru care a fost acceptată denumirea globală de „sistem prepentatonic" [3], care cuprinde cîteva subsisteme, în funcție de numărul de trepte incluse: bitonic, tritonic, tetratonic. Ele au fost studiate în special din punctul de vedere al scărilor și, comparativ, mai puțin din punctul de vedere al formulelor melodice; de asemenea, analizele efectuate remarcă lipsa unui funcționalism de tip cult occidental și descriu unele cazuri particulare, fără a încerca să găsească legile intime care ordonează succesiunea acestor formule, a cadențelor etc. În cele ce urmează, vom încerca să prezentăm unele observații efectuate în acest sens asupra unei categorii limitate de material folcloric (muzica de joc oltenească). Fiind conștienți de faptul că lipsa unei codificări precise a regulilor analizei muzicale ne împiedică deocamdată a trage concluzii definitive, precizăm că este vorba de o serie de constatări și interpretări ale acestor constatări, axate pe un anumit unghi de vedere asupra organizării intervalelor. Elemente subiective sînt prezente încă, în mod inevitabil, în ceea ce privește deducerea substratului unei melodii, ca și în alte stadii ale analizei; din acest motiv, vom evita sistematizările exhaustive, care nu pot avea încă o bază strict obiectivă, iar în deducțiile noastre, repetăm, ne vom mărgini a expune observații, ipoteze [4].

---

[3] George Breazul, *Studii de folclor muzical*, în „Cercetări folclorice", I, București, 1947, p. 1—22; Constantin Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*, extrait de *Musique russe*, II, Paris, P.U.F., 1953; Walter Wiora, *Alter als die Pentatonik*, în *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapesta, Edit. de științe ungară, 1956; Mariana Kahane, *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor", an. 9, 1964, nr. 4—5, p. 387.

Cercetînd materialul folcloric ales din punctul de vedere al formulelor melodice [5], vom remarca, alături de substratul prepentatonic mai mult sau mai puțin evident, preponderența anumitor intervale: cvarta perfectă, secunda mare, terța mică [6]. Alte intervale, ca secunda mică, terța mare, cvarta mărită, sexta mică etc., apar cu un rol ornamental, ele neîncadrîndu-se în melodica prepentatonică (la care ne referim în permanență); cvinta perfectă apare în cazuri speciale, de obicei la începutul sau sfîrșitul rîndurilor melodice, fie ca o răsturnare a cvartei, fie cu un rol cu totul secundar, fie ca un „cadru stabil" în care se desfășoară linia melodică. Completate prin sunete de pasaj, figurație armonică etc., aceste intervale stau la baza nu numai a unei melodici de tip primitiv, ci și a scărilor muzicale complexe (moduri heptatonice, cromatice) în diferite combinații, pe care renunțăm a le enumera din lipsă de spațiu [7]. Intervalele amintite joacă astfel un rol esențial în organizarea funcțională, fiind prezente atît în melodia propriu-zisă (mai rar în stare pură, cel puțin în muzica de joc, evoluată ca limbaj), în structura semicadențelor, a cadențelor și a finalelor, în „planurile funcționale", în fenomenul numit „tonică pendulatorie" [8], cît și în inflexiunile modulatorii sau în planurile modulatorii ale unor piese muzicale de mare întindere. Este vorba deci de unul din elementele care dau o unitate organică principiilor funcționalismului melodicii de tip prepentatonic.

Prezența intervalelor de mai sus poate fi urmărită în substratul, de altfel foarte evident în acest caz, al „Horei de mînă în două părți" („Cimpoierește") de mai jos, care utilizează un tetratonic complet (tetratonicul III, cel mai frecvent, se pare, în Oltenia subcarpatică) [9] și un „incipit tricordal II" variat. Se poate remarca poziția deosebită a sunetului acut, care, cu excepția celulelor-cap din motivele 1, 2, 3, 4, unde este organic, are o importanță redusă în celulele cadențiale din motivele 1, 3, 5, lipsind în celulele cadențiale corespunzătoare din motivele 2, 4, 6.

---

[4] Problema definirii unor criterii științifice de analiză muzicală constituie obiectul unui studiu, dedicat exclusiv acestora, în curs de elaborare.

[5] Paula Carp, *Formule melodice în cîntecul popular*, în „Muzica", an. 6, 1956, nr. 2, p. 2.

[6] Observația, efectuată pe un material bogat, este expusă de Gheorghe Ciobanu, *Național și universal în folclorul muzical românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", an. 13, 1968, nr. 2, p. 105–110.

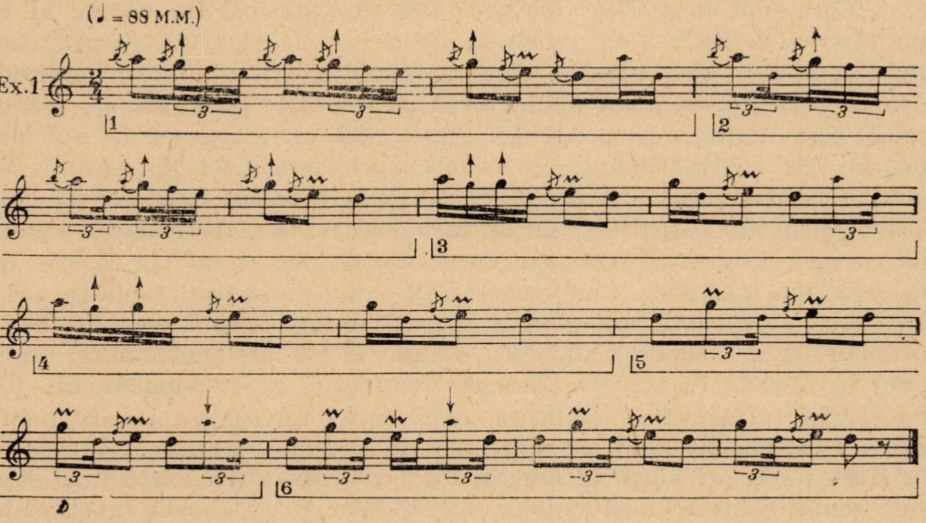
[7] Ne limităm a preciza că există 6 posibilități pentru cîte un interval, 36 de posibilități pentru cîte două intervale și 142 de posibilități pentru cîte trei intervale, în funcție de combinațiile dintre intervale și de conturul formulelor melodice constituite (ascendente, descendente sau „arcuite spre acut", „arcuite spre grav"), desigur, cu frecvențe de apariție diferită. Pe această cale reîntîlnim structurile melodice sistematizate de C. Brăiloiu sau M. Kahane, la care se adaugă altele, sugerînd poate un criteriu de clasificare (reamintim că este vorba, în permanență, de substratul melodiilor și nu de forma lor reală, ornamentată).

[8] Vezi și Eugenia Cernea, *op. cit.*

[9] Mariana Kahane, *op. cit.*

HORA ÎN DOUĂ PĂRŢI („CIMPOIEREŞTE")[10]

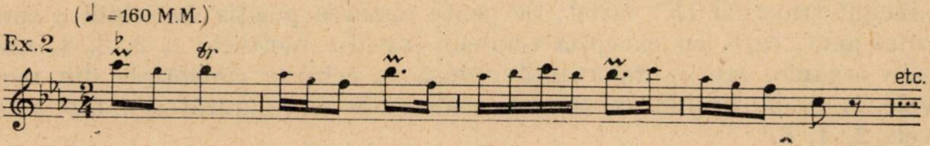
Ex.1



În exemplele următoare, semicadenţele, de o factură binecunoscută de altfel, aleg treptele V, 2 sau VI, adică, faţă de presupusa fundamentală, la un interval de cvartă perfectă descendentă, secundă mare ascendentă şi terţă mică descendentă.

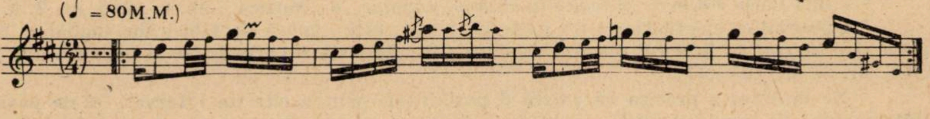
POLOSCA[11]

Ex.2



SÎRBEASCA[12]

Ex.3



---

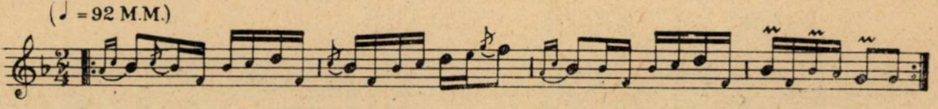
[10] Fg. 2.791 a, din Runcu (Gorj); inf. V. Ianăş, fluier; culeg. C. Brăiloiu (1930); tr. C. Georgescu (1963).

[11] Mg. 2.601 I y, din Hunia (Dolj); inf. D. Văcaru, fluier; culeg. G. Suliţeanu (1964); tr. C. Georgescu (1964).

[12] Fg. 7.084 c, din Cordeşti-Tismana (Gorj); inf. G. Dumitraşcu, vioară; culeg. C. Bugeanu (1938); tr. C. Georgescu (1963).

ARICIUL[13]

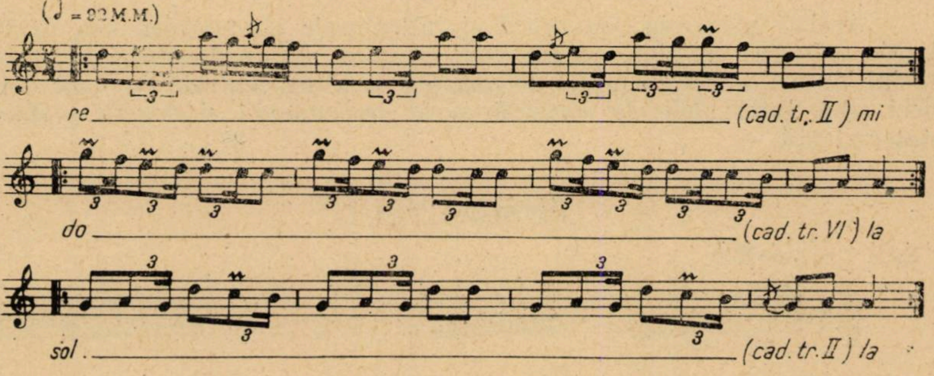
Ex.4



Prin organizarea unor ,,microstructuri” proprii pe aceste sunete principale, intervalele enunţate determină ,,planul funcţional” al melodiei (în cazul de mai jos : re — do — la — sol).

RESTEUL[14]

Ex.5

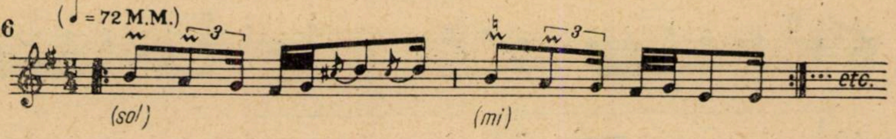


Alte modele de ,,planuri funcţionale“ sînt sol — re — mi, la — do — sol — la, do — fa — do — sol etc.[15].

,,Pendularea” fundamentalei, element de funcţionalism specific folcloric, se pare, preferă intervalele de terţă mică descendentă (cel mai frecvent tip)[16] şi secundă mare ascendentă.

DURA[17]

Ex.6



---

[13] Mg. 2.601 I f, din Hunia (Dolj) ; inf. I. Burtea, fluier ; culeg. G. Suliţeanu (1964) ; tr. C. Georgescu (1964).

[14] Mg. 2.412 o, din Mălaia (Vîlcea) ; inf. Gh. Bidiligă, clarinet ; culeg. A. Bucşan, R. Don (1960) ; tr. C. Georgescu (1964).

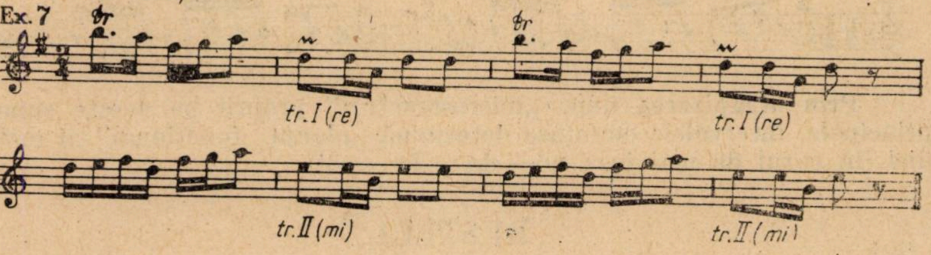
[15] Mg. 2.642 j, fg. 10.544 b, mg. 2.522 II k, din A.I.E.F.

[16] ,,Pendularea” fundamentalei la interval de cvartă, ascendentă sau descendentă, redusă ca frecvenţă, apare mai puţin evidentă ; ea este de obicei asociată în cazul cvartei ascendente cu ,,pendularea” la terţă mică descendentă, iar în cazul cvartei descendente, cu ,,pendularea” la secundă mare ,,ascendentă”, realizînd schema intervalică : cvartă ascendentă plus terţă mică descendentă sau cvartă descendentă plus secundă mare ascendentă, deci un schelet similar ,,incipitului tricordal II”, deja citat.

[17] Fg. 7.085 a, din Cordeşti-Tismana (Gorj) ; inf. G. Dumitraşcu, vioară ; culeg. C. Bugeanu (1938) ; tr. C. Georgescu (1963).

SÎRBA PE ROMÂNEȘTE[18]

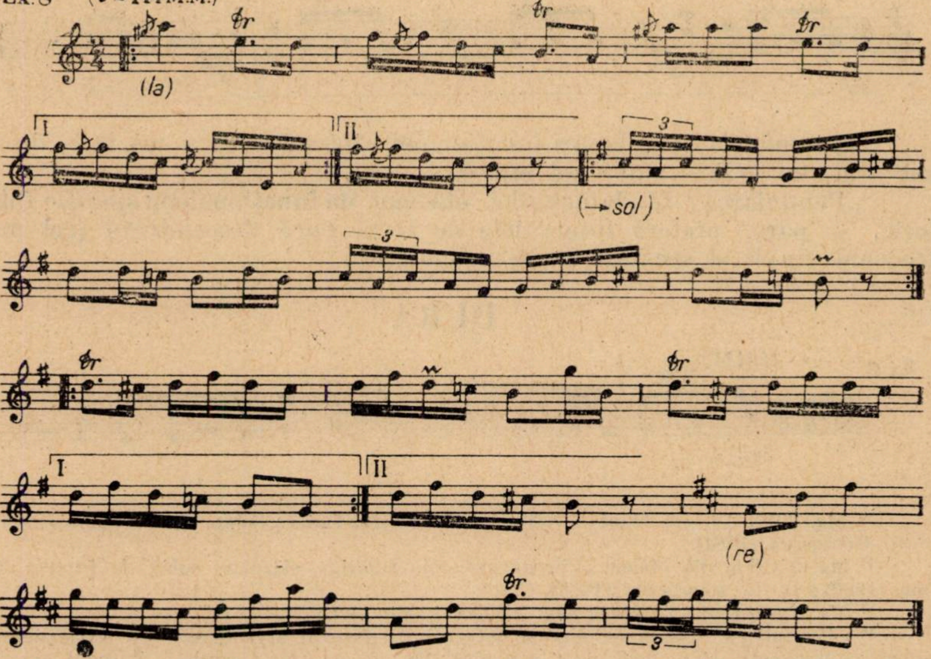
Ex. 7 (♩ = 158 M.M.)



Același principiu ordonează și inflexiunile modulatorii sau modulațiile existente în piese cu caracter complex, aflate de obicei în repertoriul lăutarilor. În exemplul de mai jos, se ating centrele la — sol — re, deci apar intervalele de secundă mare descendentă și cvartă perfectă descendentă.

MUSCĂLAȘUL[19]

Ex. 8 (♩ = 144 M.M.)



---

[18] Fg. 2.686, din Runcu (Gorj); inf. Gh. Furdoi, fluier; culeg. C. Brăiloiu (1930); tr. C. Georgescu (1963).

[19] Disc 1.416 I a, din Știrbei-Romanești (Dolj); inf. I. Ghica, vioară; culeg. C. Brăiloiu, T. Alexandru (1941); tr. C. Georgescu (1963).

Alte planuri modulatorii: la cvartă perfectă ascendentă şi terţă mică descendentă, la cvartă perfectă ascendentă sau descendentă, la secundă mare ascendentă sau descendentă, la terţă mică ascendentă sau descendentă etc. [20].

★

Privitor la elementele de funcţionalism depistabile în acompaniamentul armonic de un nivel mediu de evoluţie al melodiilor de joc [21], domeniu în care nu am efectuat cercetări speciale, remarcăm existenţa a două stadii deosebite: primul, mai vechi probabil, în care ,,ţiitura'' urmăreşte linia melodică, de obicei în acorduri majore paralele, situate la intervale de cvartă, mai rar secundă mare, terţă mică, cu foarte puţine abateri, şi al doilea, mai nou [22], în care armonia acompaniamentului, constituită după principii evident de tip cult occidental, descrie o linie orizontală, oarecum independentă de cea a melodiei, cu excepţia punctelor de contact cadenţiale; şi în acest caz, cu toate derogările mult mai frecvente, domină relaţiile amintite [23]. Considerăm interesant a remarca faptul că, în timp ce melodica cu substrat prepentatonic sau acompaniamentul care o însoţeşte fidel păstrează mersul în cvarte, secunde, terţe, ambianţa armonică propriu-zisă este realizată prin intermediul acordurilor majore sau, în cazuri mai puţin evoluate, al unui ison de cvintă, utilizînd deci pe plan vertical, static, intervalele care au lipsit din mersul melodic orizontal, dinamic. Desigur, nu trebuie uitat faptul că, în armonia de tip cult, aplicată azi şi melodicii de origine prepentatonică, a jucat un rol important principiul rezonanţei naturale, deci al şirului armonicelor, legat de o folosire mai intensă a instrumentelor.

★

Cercetînd modul de formare al structurilor prepentatonice şi melodica bazată pe cvartă perfectă, secundă mare şi terţă mică, constatăm că acestea sînt primele intervale apropiate care pot fi considerate ca fiind produse prin juxtapunerea cîtorva cvinte succesive (sol, re, la, mi, care dau, în poziţie strînsă, tetratonicul) şi, de asemenea, primele intervale constituite prin procedeul adaptării legii de proporţie „sectio aurea” la scara muzicală [24], corespondenţa rezultatelor obţinute pe aceste căi diferite fiind semnificativă. Compozitorul Béla Bartók a compus, în perioada deplinei sale maturităţi, o serie întreagă de lucrări folosind această intervalică, descoperită intuitiv în folclorul sud-est european şi utilizată, uneori, în forme mult mai evoluate.

---

[20] Mg. 2.600 I j, mg. 2.650 II o, fg. 2.795 a, fg. 2.961, fg. 13.120 a, fg. 2.744 a din A.I.E.F.

Cele expuse mai sus se aplică, cu unele rezerve dictate de noile elemente ce apar, şi sistemului pentatonic. În Constantin Brăiloiu, *Un Problème de tonalité* (*La métabole pentatonique*), în ,,Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale'', offerts à Paul Marie Masson, I, Paris, 1954, sînt descrise ,,metabolele'' (termen preferat în acest caz, în locul celui de ,,modulaţie'') la interval de cvartă şi secundă, ascendente şi descendente, condiţionate de ,,biformismul pienilor''. De asemenea, în *Sur une mélodie russe*, acelaşi autor vorbeşte despre trei scări pentatonice (tip I, IV, V, deci ultimele două în raport de cvartă perfectă descendentă, respectiv terţă mică descendentă, faţă de prima) care ,,se înrudesc strîns şi se prelungesc'', avînd tendinţa de ,,a trece una peste cealaltă''.

[21] Tiberiu Alexandru, în *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, prezintă cîteva transcrieri ale melodiilor, însoţite de acompaniament, între care cel de la p. 249, de exemplu (o sîrbă din Amaradia — Dolj), este concludent pentru cele afirmate, cu excepţia unor abateri, de altfel neesenţiale. Vezi şi: Tiberiu Alexandru, *Armonie şi polifonie în cîntecul popular românesc*, în ,,Muzica'', an. 9, 1959, nr. 3, 10, 12 şi an. 10, 1960, nr. 3, 9, 10; Pascal Bentoiu, *Cîteva aspecte de armonie în muzica populară din Ardeal*, în ,,Muzica'', an. 12, 1962, nr. 1, 8 şi an. 13, 1963, nr. 5; Gottfried Habenicht, *Acompaniamentul ''arafurilor năsăudene*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', an. 9, 1964, nr. 2.

[22] Exemplificările din lucrările citate aparţin în acest caz mai mult Transilvaniei.

[23] O mare parte din aceste abateri se datoresc constituirii pe treptele situate la intervalele cunoscute faţă de fundamentală a unor adevărate ,,nuclee tonale'', în cadrul cărora par din nou relaţiile de cvartă, secundă, terţă. De exemplu, pentru centrul *sol* (cu treptele aecvente: *re*, *la*, *mi*) poate apărea *si*, ca dominantă pentru *mi*, etc.

Dat fiind modul lor obiectiv de formare, ceea ce explică şi universalitatea lor, aceste intervale ar trebui să stea — statistic, desigur — la baza oricărei melodici relativ primitive sau născute organic din aceasta, precum şi să joace un rol important în anumite cazuri particulare ale muzicii culte (fapt ce poate fi verificat cu uşurinţă). Considerăm deci prematur a decide dacă fenomenul descris poate constitui sau nu, în sine, un element de specific naţional. Este mult mai probabil ca acest specific să nu poată fi redus la componente atît de simple, general-muzicale, el necesitînd pentru definire un algoritm complex, în care să fie incluse, alături de norme referitoare la melodie (felul intervalelor, ordinea lor, deci sistemul etc.), şi altele, de natură ritmico-agogică, arhitectonică, şi, în mod special, relaţii între structurile muzicale.

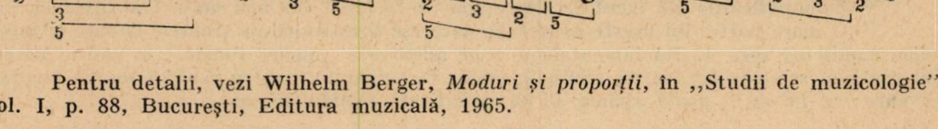
Ca observaţie laterală menţionăm faptul că cele arătate nu epuizează nici măcar problemele puse de melodica de joc oltenească cercetată; astfel, este posibilă urmărirea unui alt sistem de organizare plecînd de la scara acustică (care ar duce, evolutiv, la noţiunea de funcţie-acord, alături de cvintă jucînd un rol important şi terţa mare şi, în general, acordul consonant — sistem pe care se bazează evident funcţionalismul de tip cult occidental, cel puţin pînă la un anumit punct în evoluţia sa) sau, poate, încă a unui sistem bazat pe sunete apropiate (deci pe intervale mici, în primul rînd tonuri şi semitonuri, asociate sau nu cu inflexiuni cromatice).

---

[24] Lendvai Ernő, *op. cit.*

Principiul de proporţie „secţiunea de aur” (*sectio aurea*), cu o largă aplicabilitate (în matematică iniţial, apoi în arhitectură, pictură, muzică), constă în împărţirea unei distanţe în două segmente, astfel încît raportul dintre segmentul mic şi cel mare să fie egal cu raportul dintre segmentul mare şi întreaga distanţă. Transpunînd cu oarecare aproximaţie în numere întregi această proporţie, obţinem şirul lui Fibonacci : 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 etc. [sau, generalizat, şirul t_1, t_2, t_x ..., în care $tx = t\ (x - 1) + t\ (x - 2)$]. Dacă numerotăm gama cromatică (în sens descendent, de exemplu), vom obţine intervalele de secundă mare, terţă mică, cvartă perfectă etc. (specia I — unitatea de măsură semitonul), atît în cazul „distribuţiei A” (intervalele raportate la un sunet fundamental), cît şi în cazul „distribuţiei B” (intervalele raportate de la treaptă la treaptă). Putem interpreta astfel orice formulă prepentatonică sau pentatonică, precum şi alte formaţiuni melodice.

Ex.9



Pentru detalii, vezi Wilhelm Berger, *Moduri şi proporţii*, în „Studii de muzicologie”, vol. I, p. 88, Bucureşti, Editura muzicală, 1965.

Interferențele posibile, frecvente și adesea derutante prin aspectul lor viu, elastic, prezintă de asemenea un interes deosebit.

★

Concluzii :

1. Sistemul specific de organizare al muzicii populare trebuie căutat pe un alt plan decît cel al muzicii culte; anumite noțiuni, avînd un caracter cvasiuniversal, pot și este chiar recomandabil a fi totuși adaptate, desigur căutînd altele noi acolo unde unele caractere structurale locale nu pot fi exprimate astfel.

2. Formele melodice mai avansate pe care le-am cercetat în materialul disponibil, deși utilizînd uneori soluții similare cu cele din muzica cultă, s-au dezvoltat, în general, organic, din elemente primare locale. Astfel, poate fi urmărită evoluția relativ continuă, de la cele mai simple pînă la cele mai complexe aplicații, a noțiunii de funcționalism [25].

3. Nu există întotdeauna o incompatibilitate între procedee tehnice muzicale culte sau folclorice; prin contactul între acestea, se selecționează și se adaptează în orice caz acelea pentru care există o anumită afinitate (poate provenite din același mare sistem, inițial larg răspîndit geografic, apoi particularizat în anumite zone). În cazul nostru, din arsenalul armonic cult s-au selecționat acele modulații care corespund structurii interne a melodicii locale.

4. Muzica instrumentală de joc constituie un teren propice pentru studiul coexistenței diferitelor faze de dezvoltare în structurile muzicale, prin caracterul ei relativ eterogen, receptiv la influențe diverse; ea reprezintă, probabil, genul folcloric care utilizează cea mai întinsă gamă de mijloace de expresie, de la cele mai tradiționale pînă la cele mai avansate.

ÉLÉMENTS DE FONCTIONNALISME DANS LES MÉLODIES DE DANSE DE L'OLTÉNIE

Pour mettre en évidence le système spécifique de l'organisation mélodique du folklore musical, nous considérons utile de chercher d'y adapter les plus générales notions de la théorie musicale occidentale, en inventant, certainement, d'autres, là où les caractères structurels spécifiques ne peuvent être exprimés autrement. En partant de ce principe, l'étude présente se limite, pour le moment, à exposer quelques observations et quelques hypothèses dérivées de ces observations, effectuées sur les mélodies de danse de l'Olténie.

Dans ce genre musical régional, où les mélodies appartenant au système prépentatonique sont très nombreuses, on remarque l'importance toute particulière d'un groupe d'intervalles, constitué par la quarte parfaite, la seconde majeure et la tierce mineure, naturellement, dans des combinaisons et fréquences différentes. Elles peuvent être poursuivies dans la mélodie proprement dite, dans le substratum des types mélodiques plus évolués, dans la structure des semi-cadences, des cadences

---

[25] Vezi și clasificarea experimentală, bazată pe criterii pur melodice: Corneliu Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, București, Editura muzicală, 1968.

et des finales, dans « le plan fonctionnel », dans le phénomène appelé « tonique oscillante », dans les inflexions modulatoires passagères ou dans les plans modulatoires complexes (de même, dans quelques principes harmoniques de l'accompagnement) ; c'est ainsi que se réalise une unité impressionnante dans une sphère très large de moyens d'expression, en partant des éléments les plus traditionnels jusqu'aux éléments, de toute évidence, empruntés, mais organiquement assimilés.

Ces intervalles présentent un caractère général-musical évident ; ils peuvent être déduits, d'ailleurs, en suivant plusieurs voies (en partant des « chaînes de quintes » ou de l'application de la *Sectio aurea* à l'échelle musicale).

Au point de vue exposé, utile éventuellement comme principe de classification, mais qui n'épuise aucunement la richesse mélodique du genre étudié, on peut y ajouter d'autres, ayant comme point de départ les intervalles de « l'échelle acoustique » ou les petits intervalles, etc.

OBICEIURI DE LA NAŞTERE DIN OLTENIA DE NORD

FLORICA LORINŢ

II

În prima parte a acestui studiu, am analizat relaţia care se stabileşte între ciclul obiceiurilor de la naştere, ca expresie a vieţii ceremoniale, şi structura formei de viaţă socială pe care o reprezintă spiţa de neam[1]. Reconstituind, în măsura posibilului, obiceiurile de la naştere în forma lor tradiţională (aşa cum au existat pînă către începutul secolului nostru), am încercat să stabilesc conţinutul, sensul şi consecinţele acestei relaţii. Cercetarea, efectuată într-o perioadă mai îndelungată, 1966—1968, a vizat în special un grup de sate din Gorj, dar, pentru compararea, verificarea şi completarea datelor, am întreprins în permanenţă sondaje în alte zone din ţară, de preferinţă acolo unde fenomenul a fost mai bine conservat. În ceea ce priveşte satele care au alcătuit terenul principal de lucru, am urmărit să obţin prin cercetare o imagine cît mai completă a ansamblului de manifestări care au constituit odinioară sistemul de credinţe şi obiceiuri.

În cadrul unui atare sistem, obiceiurile legate de existenţa umană formează o categorie specială nu numai prin obiectul lor comun, fiinţa omenească, ci şi prin finalitatea manifestărilor pe care le cumulează. Individualizarea acestei categorii de obiceiuri (concretizate azi în special prin ciclurile naşterii, căsătoriei, morţii), ca şi subordonarea lor faţă de întreg, se realizează printr-o complicată reţea de semnalizare, sensibilă la toate nivelurile. Pe planul ideaţiei, al fondului de credinţe pe care-l cuprind sau pe care-l exprimă, aceste obiceiuri sînt comparabile cu un puternic fascicul de lumină proiectat prin timp de viziunea antropocentrică a celor vechi, într-atît este de vădită preocuparea permanentă de a considera condiţia umană în coordonatele unei concepţii filozofice proprii. Pentru caracterul etnologic al acestui studiu a prezentat interes relația în care intră actele manifeste ale fenomenului obicei cu fondul general de credințe populare, nu numai în scopul inventarierii elementelor de ideație concretizate pe planul gesticii, ci mai ales pentru stabilirea selecționării preferențiale impuse de specificul împrejurării.

---

[1] Florica Lorinţ, *Obiceiuri de la naştere din Oltenia de nord*, I, în „Revista de etnografie şi folclor", an. XIII, 1968, nr. 6, p. 517—530.

Această primă motivație a obiceiurilor legate de existența individului, considerarea condiției umane conform unei concepții filozofice proprii, se realizează sub raportul dependenței de vechile credințe populare, prin solicitarea cu precădere a acelora care exprimă ideea de destin. În elementele sale esențiale, această idee, așa cum există la poporul român, cu modalitățile ei de transpunere mitică, cu concretizările ceremoniale, aparține fondului indo-european, apropiindu-se uneori pînă la identitate de formele pe care le-a luat în credințele, obiceiurile, superstițiile, folclorul altor popoare neolatine [2]. În obiceiurile legate de existența umană, numeroase și importante manifestări ceremoniale sînt tributare în semnificația lor credințelor predeterministe. Este motivul pentru care, înainte de a trece la tema propriu-zisă a studiului, am menționat acest aspect. Ciclul nașterii, care face în mod firesc începutul categoriei de obiceiuri ale vieții, se resimte în mod special de funcționalitatea amintită. Pentru cele mai multe din momentele sale ceremoniale această funcționalitate este intrinsecă tocmai pentru că ele au caracterul unor acțiuni inițiale. La naștere, omul intră, potrivit concepției arhaice, într-o nouă modalitate existențială, care, ca etapă întreagă sau, mai bine zis, în calitatea ei de modalitate specială, trebuie consacrată. Viața însăși a unui individ, destinul care se manifestă particularizat sînt tratate, acceptate, recunoscute ca atare pe plan ceremonial și, implicit, ideatic.

O a doua funcționalitate importantă a categoriei obiceiurilor legate de existența umană este aceea de a încadra individul în formele de viață socială caracteristice mediului în care trăiește. În reconstituirea fenomenului tradițional pentru mediul rural românesc, această funcționalitate și modalitățile ei de realizare trebuie urmărite în ceea ce privește încadrarea individului în familie și neam, ca forme de viață socială bazate pe rudenia de sînge, în grupurile de sex, vîrstă și în comunitatea sătească. Încadrarea aceasta, mă refer în continuare numai la cea ceremonială, este un proces complex, un aspect al enculturației în același timp [3]. Ea se realizează de-a lungul întregii existențe a individului, marcînd momentele mai importante și exercitîndu-se asupră-i și în transcendent, aceasta nefiind altceva în accepțiunea arhaică decît o ipostază existențială. Cum obiectul strict al studiului de față l-au constituit obiceiurile de la naștere, din rezultatele cercetării voi prezenta în special pe acelea care privesc ciclul respectiv, deși, în loc să înlesnească expunerea, această izolare o face mai dificilă. De altfel, analiza multor manifestări ceremoniale de la naștere sau din prima copilărie nu se poate realiza decît prin raportarea lor la categoria care le subsumează sau la întregul sistem de credințe și obiceiuri.

Spuneam că în prima parte a studiului am analizat relația dintre spița de neam ca formă de viață socială și obiceiurile de la naștere ca structură ceremonială. Am căutat să văd dacă specificul acestei comunităţi de rudenie, aşa cum a existat ea în satul românesc, a influenţat forma, conţinutul, dinamica manifestărilor ceremoniale. Acest unghi din care este privită problema imprimă cercetării o notă socio-etnologică, cu atît mai mult cu cît, din planurile care se întrepătrund în fenomenul sincretic obicei, cel la care am apelat mai frecvent a fost grupul de actanţi. În considerarea acestui plan, am ţinut permanent seama de calitatea social-familială a executanţilor manifestărilor ceremoniale. Caracterul de bază al studiului rămîne însă cel etnologic, deoarece obiectul lui sînt structurile ceremoniale cu modul lor de organizare şi funcţionare.

---

[2] R. W. Brednich, *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, Helsinki, 1964, p. 199.

[3] M. J. Herschkowitz, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, 1967, p. 30.

În raport cu spiţa de neam, obiceiurile de la naştere prezintă o accentuată dependenţă, anticipată de altfel prin practicile rituale de fecunditate din ciclul nupţial. Analizînd aceste practici, am văzut că ele reprezintă un element esenţial al constituirii unei noi familii, al legăturii şi pe plan ceremonial în care intră două comunităţi de rude, neamul mirelui şi cel al miresei. În ciclul nupţial aceste practici sînt grupate în principal în trei momente : plecarea miresei de la casa părintească, sosirea la casa mirelui, învelirea miresei. Ele vizează în special mireasa, iar cei care le efectuează, în două din cele trei momente, sînt reprezentanţii neamului mirelui. Se prefigurează prin aceasta elementul esenţial al relaţiei dintre obiceiurile de la naştere şi spiţa de neam. Conform tradiţiei, manifestările ceremoniale legate de naştere sînt efectuate de mandatari ai rudelor tatălui copilului. Spiţa de neam patriliniară are deci şi pe plan ceremonial rolul preponderent pe care îl deţine în viaţa socială.

Prin intermediul obiceiurilor de la naştere se realizează prima încadrare ceremonială a copilului în grupul de rude căruia îi aparţine, în seria de generaţii ale acestuia. Încadrarea nu se obţine numai prin simplul fapt al prezenţei mandatarilor grupului consangvin, ci, ca în cazul primei motivaţii despre care vorbeam, printr-o reţea complicată în al cărei ultim plan, ideaţia, este solicitat de această dată un alt mare capitol al credinţelor populare, şi anume cultul strămoşilor[4]. Nu mai revin aici decît enumerativ asupra principalelor manifestări ceremoniale din ciclul naşterii, a cărei decodificare probează afirmaţiile de mai sus : ridicarea copilului, masa Ursitoarelor, botezul, aniversarea anului. Între interesele individului şi cele ale comunităţii de sînge se stabileşte pe plan ceremonial, prin obiceiuri, o concordanţă care nu este niciodată dezminţită. Cît priveşte tendinţa de perpetuare a tradiţiilor neamului, ea este legată în special de naşterea băieţilor, în calitatea lor de continuatori direcţi. Am remarcat de asemenea în prima parte a acestui studiu extinderea atribuţiunilor rituale ale aceloraşi mandatari consangvini la toate obiceiurile legate de existenţă, ajungîndu-se la un adevărat cumul ceremonial. Am văzut că în felul acesta se constituie o structură ceremonială al cărei model s-a menţinut mult timp încă după dispariţia vechiului conţinut. În trăsăturile sale esenţiale, această structură ceremonială a obiceiurilor existenţei umane (implicit deci şi ciclul naşterii) este patrilocală şi patriliniară, sub influenţa trăsăturilor specifice spiţei de neam din satul românesc tradiţional.

În aceeaşi zonă din Gorj, aleasă pentru cercetare, cu acelaşi procedeu de completare cu date din alte regiuni, am continuat studierea fenomenului şi am întreprins o verificare a rezultatelor printr-un nou experiment. Acesta a constat în analizarea relaţiei dintre spiţa de neam şi obiceiurile de la naştere în cazul în care spiţa patriliniară nu este prezentă. Obiectul acestei părţi a studiului îl constituie deci structura ceremonială care însoţeşte naşterea nelegitimă [5].

---

[4] S. Mangiuca, *Călindariu julianu, gregorianu şi poporalu românu*, Braşov, 1881, p. 143.

★

Din punctul de vedere al clasificării obiceiurilor după împrejurare, aplicat şi aici, complexul ceremonial al naşterii nelegitime nu apare într-o condiţie excepţională. Elementul de bază al împrejurării, naşterea unui copil, există. Sînt modificate doar alte trăsături şi una din ele se referă la cadrul social: este lipsa spiţei de neam patriliniare, o gravă perturbaţie deci. Condiţia femeii care naşte, fata-mamă, este şi ea modificată; s-a produs o încălcare a normelor tradiţionale, morale şi ceremoniale, dar consecinţele acestui fapt le voi analiza în ultima parte a studiului, consacrată analizei relaţiei obiceiurilor de la naştere cu structura comunităţii săteşti. Deocamdată să vedem în ce fel complexul ceremonial al naşterii nelegitime înregistrează perturbarea cadrului social dat de spiţa de neam şi care sînt repercusiunile faptului.

O paralelă între cele două ipostaze ale naşterii, legitimă şi nelegitimă, arată că, în linii generale, manifestările ceremoniale prilejuite de aceasta din urmă se organizează după modelul celei dintîi. Aceasta se datoreşte faptului că evoluţia firească a lucrurilor impune o anume structurare şi pe plan ceremonial. O mare importanţă are de asemenea motivaţia despre care vorbeam mai sus şi care reclamă ca neapărat necesare momentele ceremoniale din ciclul naşterii. Nu toate aceste momente sînt prezente însă în succesiunea ciclului. Astfel, lipsesc practicile de fecunditate care îl precedă, sarcina fiind accidentală şi nedorită. Din ciclul naşterii propriu-zis pot de asemenea să lipsească unele momente de amploare chiar; este vorba în special despre manifestări ceremoniale cu caracter social-festiv, cum ar fi aniversarea anului, tăierea părului copilului etc. În acest caz faptele par să se fi petrecut în felul următor: sub presiunea normelor de morală, a opiniei satului, dar şi a neamului şi familiei, manifestările festive au fost anulate, păstrîndu-se doar cele rituale. Pentru unele momente însă, în care expresia festivă era foarte importantă sau chiar precumpănitoare, anularea manifestărilor festive a atras după sine şi anularea actelor rituale, producîndu-se astfel o perturbare în structura ciclului obiceiurilor de la naştere. Lucrul acesta este foarte evident în cazul ceremonialurilor legate de „ziua moşului" şi „ziua naşului", prilejuri în care, pe lîngă petrecerile organizate, erau efectuate importante rituri pentru propiţierea copiilor: femeile cu copii nelegitimi nu participau niciodată la aceste manifestări.

Să vedem acum care este relaţia structurii ceremoniale a naşterii nelegitime cu cadrul social dat de spiţa de neam. Absenţa spiţei de neam patriliniare face ca încadrarea noului născut, funcţionalitate importantă a obiceiurilor naşterii, să se realizeze în raport cu familia şi neamul mamei copilului. Asistenţii rituali ai naşterii şi botezului, moşii şi naşii deci, sînt aleşi din rudele de sînge ale femeii, iar acest element al asistenţei rituale consangvine se manifestă mai puternic în cazul naşterii de băieţi. Neamul matriliniar se vrea şi el perpetuat în fiinţa sa biologică, în tradiţiile sale, prin aceşti continuatori care sînt băieţii. Ca în cazul naşterii legitime, tendinţa se manifestă şi în onomastică. Am putut chiar sesiza, la naşterea nelegitimă, o tenacitate sporită a tradiţiei moşilor-naşi rude, legată probabil de o încercare de rezistenţă a neamului, de manifestarea solidarităţii lui, dar şi de un refuz al satului de a trece peste ceea ce a constituit o nerespectare a tradiţiilor sale de morală. Faptul prezintă interes şi din punctul de vedere al dinamicii fenomenului. Pentru naşterile nelegitime erau aduşi moşi din neamul fetei, care rămîneau apoi şi ca naşi, alţi oameni din sat nevrînd să accepte această funcţie ceremonială, în timp ce pentru naşterile legitime se găseau cu uşurinţă naşi. Cumulul de funcţii rituale pare deci să fi fost afectat începînd cu botezul, moment în care asistenţa rituală se dublează, moşii şi naşii nemaifiind aceiaşi, iar în alegerea celor din urmă intrînd alte criterii decît rudenia de sînge.

---

[5] S. Fl. Marian, *Nascerea la români*, Bucureşti, 1892, p. 60 şi urm.

Am văzut deci că, în ceea ce priveşte relaţia cu spiţa de neam, structura ceremonială a obiceiurilor naşterii nelegitime se constituie după modelul instituţionalizat de tradiţie. Spiţa de neam a mamei copilului o suplineşte pe cea patriliniară nu numai pe plan social, ci şi pe plan ceremonial. Încadrarea noului născut se raportează la seria de generaţii a grupului de rude matern, o preocupare mai susţinută manifestîndu-se în acest sens la naşterea băieţilor. Caracterul special al împrejurării reduce manifestările ceremoniale la expresia cea mai simplă, efectuîndu-se deci actele strict obligatorii din punct de vedere ritual. Faptul acesta denotă însă că, pe plan ceremonial, grupul de rude nu se dezice de noul său membru, ci îl acceptă conform normelor tradiţionale, concordanţa de interese nedezminţindu-se. Naşterea nelegitimă poate aduce cu sine sancţiuni aplicate fetei-mamă şi eventual copilului, dar acestea vor fi de alt ordin decît ceremonial; ele pot fi materiale, morale[6] etc. Chiar şi în aceste cazuri însă, încadrarea ceremonială este respectată în datele sale esenţiale, spiţa de neam manifestîndu-se solidară.

Continuînd paralela dintre naşterea legitimă şi cea nelegitimă, se pot sesiza sensuri diferite ale solidarităţii spiţei de neam în raport cu unitatea de viaţă socială pe care o reprezintă satul. În primul caz, spiţa de neam, prin actele ceremoniale şi solidaritatea exprimată de acestea, nu contravine cu nimic tradiţiilor sociale şi spirituale ale comunităţii săteşti, ci se încadrează în ele şi le continuă. Altfel se petrec lucrurile la naşterea nelegitimă, cînd spiţa de neam are de făcut faţă presiunii exercitate asupră-i de opinia comunităţii, iar solidaritatea sa ceremonială este şi un mijloc de rezistenţă. Într-adevăr, se poate observa că, dacă în raport cu cadrul social dat de grupul consangvin structura ceremonială a naşterii nelegitime se comportă ca şi cum lucrurile ar fi în ordine, mimîndu-se, desigur nu conştient, modelul naşterii legitime, în raport cu comunitatea sătească perturbaţiile ceremoniale sînt grave.

Pentru a sesiza aceste perturbaţii, cauzele lor, implicaţiile ce le comportă, am procedat în continuare la compararea celor două structuri ceremoniale, raportate sau privite de această dată în relaţiile lor cu satul întreg. Nu am limitat studierea fenomenului la acel aspect care ţine de participarea reprezentanţilor satului la ceremonialurile naşterii în calitate de actanţi, ci am căutat să cuprind cît mai mult din mecanismul sau complexul de relaţii care se creează pe plan ceremonial între indivizii în cauză şi sat. Aceste relaţii privesc în mare măsură, din nou, încadrarea indivizilor în instituţiile tradiţionale, încadrare mijlocită de obiceiurile de la naştere.

---

[6] A. R. Radcliffe-Brown, *Structure and function in primitive society*, London, 1965, p. 205–211.

Atunci cînd am vorbit despre încadrarea în grupul de rude sau, mai exact încă, în seria lui de generaţii, am arătat că ea se realizează conform credinţelor vechi, prin acte rituale mai simple sau mai complexe, şi că are un caracter definitiv, consacrînd o condiţie permanentă, apartenenţa sanguină. Nici în cazul fetelor, care prin căsătorie ies din grupul lor de rude, desprinderea nu este absolută. Ce vizează însă încadrarea unui individ în raport cu comunitatea sătească? Desigur o integrare în această formă de viaţă socială mai complexă, de unde şi caracterul diferit al procesului. Avem de-a face de această dată cu o integrare progresivă, continuă, urmînd cursul vieţii omeneşti, în structura satului. De la o etapă la alta, individul va fi integrat grupelor de sex şi vîrstă, impunîndu-i-se normele de funcţionare ale acestora. În circuitul biologic şi cultural al grupului de rude, individul, chiar în cazul naşterii nelegitime, devine un factor important, necesar continuităţii. În cadrul satului însă, sau în grupul de sex şi vîrstă, el este util, dar nu de neînlocuit, iar utilitatea sa creşte o dată cu gradul de conformism pe care-l realizează în procesul de integrare. Iată de ce este de aşteptat ca naşterea nelegitimă, contravenind flagrant valorilor morale şi instituţiilor consacrate de tradiţie, să fie supusă unei presiuni şi în structura sa ceremonială, care exprimă o primă etapă a procesului de integrare. Rămîne să vedem felul în care se realizează această presiune.

În sistemul tradiţional de credinţe, sarcina şi naşterea umană au fost puternic legate de culturile de fecunditate generală. Numeroase elemente o probează încă, fie prin credinţe neconcretizate în ceremonialuri, fie prin rituri sau ceremonii. În zona de care m-am ocupat, atare elemente pot fi reconstituite fără greutate, ca în mai toate regiunile ţării de altfel. Există credinţa generală că sarcina femeilor este un semn bun, prielnic întregii comunităţi săteşti; cînd sînt multe femei însărcinate, totul va merge bine. Poate să fie vorba aici despre o credinţă într-un principiu pozitiv, care, prin fecunditatea umană, dezvăluie una din ipostazele sale sau chiar calitatea sa esenţială; într-adevăr, faptul că sarcina femeilor este un semn bun pare să privească toate aspectele vieţii satului.

Alte credinţe însă, secundate de rituri şi ceremonialuri, leagă fecunditatea umană de un aspect mai restrîns al fondului mitologic şi de obiceiuri şi, totodată, de un aspect al vieţii colectivităţii, anume fecunditatea agrară. Starea de sarcină este implicată în riturile de producere a ploii. Stropirea cu apă a femeilor însărcinate, practică cunoscută în toată ţara, aduce ploaie. În zona de munte a Banatului, ritul acesta se confundă chiar cu „paparuda”. Vechimea practicii este sugerată de ideea de sacrificiu pe care o cuprinde. În Gorj se crede că stropirea cu apă a femeii însărcinate provoacă moartea copilului, prin înec. Funcţionează oare aici un principiu de compensaţie? Pentru solicitarea fecundităţii agrare este sacrificată cea umană? Indicaţia specială a morţii prin înec pare favorabilă acestei ipoteze. Ceea ce contravine însă acestei ipoteze este conţinutul însuşi al credinţei, lucru mult mai important. Ritul stropirii cu apă, cu elementul de sacrificiu menţionat, ar putea avea calitatea unui act compensatoriu numai în raport cu o credinţă exprimată printr-o reprezentare mitică. Or, nu este cazul. Solicitarea vizează un principiu, o credinţă de un grad mult mai abstract, nu o zeitate specială. Acest principiu însă, neconcretizîndu-se în vreun fel anume, ci ascultînd numai de necesitatea proprie naturii sale de a se manifesta, nu oferă omului posibilitatea de a intra în relaţii cu el prin acte care să-l solicite, să-l înduplece sau să-l silească la ceva [7]. Atare credinţe nu sînt străine de loc patrimoniului indo-european în fondul lui arhaic, să ne amintim numai de ideea de destin ca putere, ca principiu ordonator al vieţii divine şi umane, aşa cum a existat la greci şi chiar la romani înainte de a se concretiza în reprezentări mitice [8]. Dacă credinţa despre care vorbeam vizează un asemenea principiu, înseamnă că finalitatea actului magic al stropirii cu apă a gravidei nu este aceea de a obţine o compensaţie. În acest caz însă, ritul nu are în conţinutul său ideea de sacrificiu, aşa cum elementele sale o indică la prima vedere, ci altceva. În concepţia arhaică s-a urmărit, poate, numai reasigurarea unui echilibru general, periclitat o clipă în unul din aspectele sale, iar actul magic are doar valoarea unei pîrghii care să repună în mişcare mecanismul, să-i redea ritmul obişnuit. Această interpretare rămîne deocamdată o ipoteză, răspunsul fiind foarte dificil şi necesitînd o sistematizare a principalelor credinţe şi rituri de sacrificiu a fecundităţii umane, privite ca o categorie specială, nu legate de ideea generală de sacrificiu sau de aceea a sacrificiului uman.

Prin deznodămîntul tragic pe care-l prevede, ritul pune în contradicţie interesele individului (femeia-mamă) cu cele ale satului sau, mai bine zis, le subordonează acestora. În Gorj, femeile însărcinate nu se supun de bună voie acestei practici magice, ci sînt luate prin surprindere. În procesul de degradare a ritului se constată o încercare de escamotare, cu caracter magic desigur, şi a deznodămîntului, interesantă pentru evoluţia fenomenului. În loc ca femeile însărcinate să fie stropite cu apă, li se fură un obiect oarecare şi se zvîrle în apă. Evident, la baza acestei interpretări stă principiul magic al transferului prin contact. În cele mai multe părţi din ţară, credinţa nu cuprinde sau a pierdut elementul deznodămîntului tragic, iar concordanţa de interese dintre individ şi comunitate este deplină, aşa cum apare de altfel pentru tot ciclul obiceiurilor de la naştere, în cazul naşterii legitime. Remarcăm deocamdată că lipsa de concordanţă a apărut numai în situaţii extreme, cînd bunăstarea generală era periclitată. În condiţii normale, starea de sarcină este obiectul nu numai al unor credinţe pozitive, ci şi al unor practici menite să o protejeze, beneficiind de o atenţie specială şi permanentă din partea tuturor.

În satele din Gorj, unul din cele mai interesante ceremonialuri pentru protejarea sarcinii şi, implicit deci, a fecundităţii umane este acela al preluării magice a copilului înainte de naştere. Se cunosc numeroase rituri şi ceremonii menite să realizeze o ,,adoptare'' a copilului nou-născut, în cazul în care în familia respectivă au murit consecutiv mai mulţi copii, de către o femeie care „a avut noroc de copii". În zona menţionată, acest transfer magic al naşterii, căci acesta este conţinutul unor atare rituri, se face, aşa cum am spus, încă din timpul sarcinii, în ultima ei perioadă. Femeia care preia sarcina atinge cu amîndouă mîinile pîntecele celei însărcinate, iar aceasta îi dă două lumînări aprinse. La naştere, femeia care a preluat sarcina asistă fără să aibă vreun rol ritual activ, dar copilul îi va spune şi ei „mamă" şi nu se va putea căsători cu copiii ei. Legături ulterioare, pe plan ceremonial, nu se mai pot sesiza ca decurgînd din această naştere magică, dar nu ştim care va fi fost în trecut complexul ei de acte. De altfel, am amintit aici această ceremonie numai pentru a exemplifica solidaritatea satului exprimată în structura ceremonială a naşterii legitime. Şi exemplele mai puteau fi continuate.

---

[7] H. Ringgren, *The Problem of Fatalism, in Fatalistic Beliefs in Religion, Folklore and Literature*, Stockholm, 1967, p. 7—18.

[8] A. Bonnard, *La civilisation grecque*, vol. I, Paris, 1966, p. 231.

Nu la fel stau lucrurile cu naşterea nelegitimă. Sarcina fetelor necăsătorite este considerată de rău augur pentru viaţa satului. Credinţe vechi o leagă de ideea de fecunditate generală şi în special de cea agrară. În Gorj se crede că sarcina fetelor aduce grindină şi ploi mari, periclitînd recolta, iar în alte regiuni se crede că aduce secetă. Oricum, interpretarea este contrară celei date de aceleaşi credinţe sarcinii femeilor măritate. Cum s-a ajuns la realizarea acestui revers? O cale este desigur aceea a credinţei în consecinţele negative pe care le comportă nerespectarea condiţiei de puritate, pe care trebuie să o aibă grupul de fete din sat. Un element de legătură ne este dat, în acest sens, de credinţe şi rituri de la seceriş care impun fetei (la cunună, la Drăgaică) drept condiţie esenţială puritatea, iar în cazul nerespectării ei, prevăd riscurile de mai sus : secetă, grindină etc.

Sarcina fetei necăsătorite pare să implice însă şi altceva decît impietarea asupra condiţiei de puritate, şi anume o ultragiere a condiţiei în care se poate manifesta fecunditatea sau, chiar, a principiului ei esenţial. Dacă nu ar fi aşa, realizarea fecundităţii umane (sarcina) ar trebui să fie acceptată, trecîndu-se peste faptul că ea apare într-o condiţie excepţională. Iată însă că fecunditatea nu numai că nu este acceptată, dar apariţia ei în împrejurări speciale periclitează buna funcţionare a principiului însuşi. Sîntem din nou deci în faţa unei relaţii, de această dată numai pe plan ideatic nu şi gestic, cu o credinţă în principiul abstract al fecundităţii generale, care, dacă nu se constituie ca termen cu care să se poată trata, se manifestă în mod necesar şi permanent în modalităţi accesibile cunoaşterii umane însuşite de ea şi consacrate ca atare în sistemul de credinţe. În ceea ce priveşte conţinutul şi finalitatea actelor magice efectuate în raport cu o asemenea credinţă, am făcut unele precizări cînd am vorbit despre ritul stropirii cu apă a femeilor însărcinate, arătînd că ideea de sacrificiu din cuprinsul său rămîne una de ordin moral şi nu ceremonial. În arsenalul teoretic şi practic al credinţelor şi obiceiurilor, atare acte reprezintă probabil unul din cele mai vechi straturi. Deoarece obiectul studiului de faţă a limitat exemplele la unul singur, s-ar putea pune la îndoială existenţa însăşi a riturilor şi ceremoniilor care-l pun pe om în relaţie cu această categorie de credinţe. Să nu uităm însă că dacă fatum-ului nu i se aduceau sacrificii de pildă, existau rituri de divinaţie menite să-i scruteze deciziile. Şi pentru a reveni acum la ceea ce ne preocupă, credinţa într-un principiu al fecundităţii generale în ipostazele sale diferite (umană, animală, vegetală), amintim că numeroase ceremonii şi rituri au drept scop asigurarea funcţionării lui normale, reprezentînd intervenţii magice, am spune pozitive, aşa cum multe altele vizează poate nu afectarea, ci captarea acestui principiu în scopuri malefice (luarea manei de la holde, „legarea" animalelor, în special a vacilor, să nu „prindă" viţel). Toate aceste acte au, pe acelaşi plan magic, replica menită să le preîntîmpine sau să le anuleze. Afirmaţia rămîne valabilă şi pentru fecunditatea umană.

Am văzut că această ipostază nu este acceptată de sistemul de credinţe în cazul naşterii nelegitime, faptul fiind considerat foarte păgubitor pentru sat. Iată însă că se manifestă şi aici reacţia de care vorbeam mai sus, prin constituirea unor ceremonii destinate să anuleze cazurile aberante sau să le reintroducă în „normal". Cea mai interesantă manifestare de acest fel este nunta magică a fetei-mamă, semnalată de Frâncu şi Candrea în Munţii Apuseni [9]. Cercetări ulterioare în regiune nu au mai putut reconstitui ceremonialul şi nici în altă parte a ţării nu a mai fost întîlnit. Unele fapte similare, ca şi rituri bazate pe aceleaşi elemente, se pot sesiza însă.

Nunta magică reprezintă de fapt încadrarea fetei-mamă în grupul de neveste, încadrare socială care corespunde uneia de condiţie şi se conformează vechilor credinţe privind circumstanţele în care fecunditatea se poate manifesta. Cei care efectuează această încadrare sînt acum reprezentanţii comunităţii săteşti, nu ai unui grup de rude. Ceremonialul exprimă deci o relaţie directă între sat şi individ, un control exercitat asupra acestuia din urmă, un mijloc de constrîngere, o dependenţă reciprocă desigur, dar în care coeficientul de libertate (de acţiune) al unuia din termeni (individul) este practic redus la zero. Principalele momente din structura nunţii magice sînt : îmbrăcarea fetei ca nevastă, învîrtirea ei în jurul salciei sau gardului şi pronunţarea unei formule. Amîndouă aceste momente aparţin ciclului nupţial, doar succesiunea lor apare inversată (pare probabil ca învîrtirea după salcie să fie aceea în jurul mesei, la casa socrilor mari !).

În Oltenia de nord, ca şi în alte regiuni, există unele credinţe şi practici care înlesnesc înţelegerea ceremonialului nunţii magice. Numeroase vrăji de ursită făcute de fete la Anul Nou sînt făcute la gard ; numărarea parilor, legarea unuia din ei, în aceste cazuri parul părînd să se identifice cu cel ursit. În practicile magice pentru aducerea feciorilor la şezători, gardul intră de asemenea : scuturarea parului pentru a intermedia de această dată venirea celui sortit. La salcie se fac de asemenea vrăji de ursită chiar în cadrul ciclului de obiceiuri de la naştere. Este „facerea pe ursită", cunoscută general în ţară, practică de magie neagră efectuată în momentul cînd o femeie naşte, cu scopul de a i se lua bărbatul. Salcia, în care se împlîntă un topor sau o pană de lemn, cu un ritual special şi cu un text, este identificată, probabil, cu femeia a cărei moarte se urmăreşte ; un element de dendolatrie deci. Legătura nunţii magice cu aceste ceremonialuri indică asupra conţinutului său de manifestare legată de existenţa umană, de obligativitatea încadrării acesteia în coordonate predeterminate. Apariţia unui asemenea ceremonial demonstrează în acelaşi timp incompatibilitatea nonconformismului cu normele de viaţă ale unei societăţi tradiţionale. Există şi alte manifestări rituale asemănătoare prin scopul lor nunții magice: este de pildă înmormîntarea a doua, simbolică, făcută sinucigașilor la trecerea a șapte ani de la suicid, urmărind de asemenea să anuleze apariția unui fapt anormal și să repună totul în condiția obișnuită.

---

[9] Teofil Frâncu şi George Candrea, *Românii din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1888, p. 171 şi urm.

Spuneam că în organizarea tradițională a satului nunta magică realizează încadrarea fetei-mamă în grupul de neveste. Cum se desfășoară acest proces acolo unde ceremonialul menționat nu există? În unele regiuni, cum este Țara Loviștei, se păstrează elemente care amintesc de el; astfel, la șase săptămîni de la naștere, cînd „se scoală de pe vatră", fata este „învelită" ca nevastă de nașii ei, cu năframă adusă de aceștia. Trecerea în rîndul nevestelor este deci consfințită. În ce măsură opinia generală și în special aceea a grupului respsctiv acceptă faptul este o altă problemă. Pe plan ceremonial, lucrurile sînt rezolvate. În Gorj nu am mai putut reconstitui elemente de ceremonial privind încadrarea aceasta, doar unele indicii de ordin exterior, cum este interdicția pentru fata care a născut de a-și schimba portul cu cel de nevastă, iar în unele cazuri obligația de a plăti către comunitate o taxă, în schimbul căreia putea să-și pună conciul și marama. Dacă și pentru Loviște și pentru Gorj amănuntul asupra căruia tradiția a insistat este găteala capului, faptul se explică prin importanța ei ca semn distinctiv al portului de nevastă, dar și prin semnificația rituală pe care momentul învelirii o are în ciclul obiceiurilor nupțiale, el reprezentînd trecerea miresei în rîndul nevestelor.

Așa cum este de așteptat, în cazul sarcinii nelegitime, practicile de provocare a avortului erau mult mai frecvente. Interesant este faptul că și în această privință s-a ajuns la o reflectare diferită pe planul credințelor populare. Avortul provocat de femeia căsătorită este privit în general ca un păcat în accepțiunea creștină, în timp ce acela al fetei însărcinate se consideră că aduce catastrofe, epidemii etc. În realitate este vorba despre aceleași credințe în legătură cu sarcina, deoarece nu avortul propriu-zis interesează, ci faptul că el s-a putut produce existînd o sarcină!

În sfîrșit, credințele privind nașterea vorbesc despre un destin fericit hărăzit copiilor din flori, despre însușiri speciale cu care ei ar fi dotați. Este adevărat că de această dată credințele nu mai vizează individul care a contravenit tradiției, deci fata-mamă, ci copilul provenit din nașterea nelegitimă. Faptul că în raport cu comunitatea acest copil nu este făcut răspunzător pentru condiția sa ține de planul moralei. Explicația credințelor referitoare la el trebuie căutată însă în fondul arhaic, și anume în credințele legate de nașterea miraculoasă. În credințele și ceremonialurile românești numai cu greu se pot sesiza elemente de acest fel; unele rituri de fecunditate aparțin poate acestei categorii. Faptele importante s-au pierdut cu totul ori au trecut în producțiuni folclorice, mai cu seamă în basme fantastice. O cercetare a acestora, pe material românesc, nu ar fi lipsită de interes, considerînd ca obiect de studiu nu basmele care cuprind în general motivul nașterii miraculoase, ci numai pe acelea în care o fată naște în mod miraculos. În clasificarea Aarne—Thompson acestea sînt trecute la tipul 675[10].

---

[10] Antti Aarne și Stith Thompson, *The types of the Folktales*, Helsinki, 1964 p. 236—237.

Analizînd faptele din punct de vedere etnologic, se pune întrebarea dacă credinţa în dotarea excepţională şi fericirea copiilor din flori nu contrazice credinţele predeterministe generale, aşa cum există ele la poporul român. Cu alte cuvinte, dacă naşterea neobişnuită a unui individ poate fi condiţia unui destin special, realizat în bine. Contradicţia este aparentă. Naşterea neobişnuită nu este o condiţie, ci una din expresiile predestinării individului pentru o „soartă" aparte şi favorabilă. Cît despre predestinare, ea se face după datele obişnuite, cuprinse în credinţe. Naşterea din flori este deci un semn exterior al unui destin special, nu un temei al lui. La rîndul său, destinul sau soarta nu se manifestă ca o compensaţie a unei condiţii peiorative pe plan social şi nici nu se foloseşte de ea pentru această calitate, ci, aşa cum am spus, pentru caracterul excepţional pe care-l are. În timp, alături de comandamente morale, aceste credinţe vechi trebuie să fi contribuit substanţial la acceptarea copiilor din flori de către comunitatea sătească, la integrarea lor în toate instituţiile acesteia.

La naşterea legitimă, integrarea, aşa cum se realizează pe plan ceremonial, nu comportă nici o dificultate, nici pentru mamă, nici pentru copil. Încă prin căsătorie femeia a intrat în rîndul nevestelor, grup de sex şi vîrstă căruia îi va aparţine pînă către bătrîneţe. Naşterea nu modifică nimic din această apartenenţă, dar sporeşte prestigiul femeii, mai ales în cazul cînd are mai mulţi băieţi. Faptul consolidează de asemenea poziţia femeii în familie şi în grupul de rude al soţului. Copilul născut legitim este imediat primit de familie, de neamul patriliniar, iar integrarea lui în grupurile de sex şi vîrstă se face ulterior fără greutate.

Cum se petrec lucrurile în cazul naşterii nelegitime? Consecinţele pe plan ceremonial şi moral privesc mai mult fata care a născut. Ea nu a respectat normele tradiţionale ale trecerii de la un grup la altul: va fi exclusă din grupul de fete şi niciodată pe de-a-ntregul acceptată de neveste, acestea manifestînd chiar o mai mare ostilitate, deoarece naşterea a făcut din fata-mamă o membră de fapt, nu şi de drept a grupului lor. În structura ceremonială a obiceiurilor de la naştere, această ostilitate se manifestă prin neparticiparea grupului de neveste la momentele care îi solicită prezenţa: vizitarea lăuzei imediat după naştere, venirea la botez, excluderea fetei-mamă de la ceremoniile periodice prilejuite de ziua naşilor şi moşilor, toate acestea reducînd considerabil aspectul social-festiv al ciclului obiceiurilor naşterii nelegitime, dar modificîndu-i şi structura ceremonială prin anularea unor momente. Grupul de vîrstă şi condiţie exercită de asemenea o presiune extraceremonială asupra fetei în alte ocazii sau manifestări, cum ar fi hora satului, hramurile, şezătorile, petrecerile etc. Uneori sancţiunile pot lua forme mai concrete, ca admonestări publice, satirizare etc., în cadrul sau în afara ocaziilor ceremoniale, de pildă la strigarea peste sat sau la horă etc.

Relaţiile ceremoniale, care se constituie în legătură cu naşterea nelegitimă, au şi ele un caracter oarecum diferit de cele dezvoltate în condiţia obişnuită. Nu este vorba despre forma tradiţională a acestor relaţii, unde diferenţa se simte mai puţin, condiţia de rudenie sanguină fiind pentru ambele cazuri elementul esenţial, ci despre stadii mai evoluate ale fenomenului. În cazul naşterii legitime, relaţiile ceremoniale se realizează prin solicitarea asistenţei rituale la naştere şi botez din afara grupului de rude. Criteriile de alegere a moşilor şi naşilor sînt multiple (vecinătate, prietenie), dar un rol important l-a jucat prestigiul social al unor indivizi. Comunitățile constituite în baza relațiilor ceremoniale au și ele un cod de obiceiuri și comportamente cu norme precise, cu obligații reciproce. Nașterea nelegitimă creează și ea atare relații, dar femeia, mai puțin copilul, va fi menținută tot timpul la periferia comunităților spirituale, ca un membru indezirabil. Cît despre asistența rituală non-sanguină, în cazul nașterii nelegitime ea se asigură din milă sau, ca în Gorj, în credința că reprezintă o pomană, în accepțiunea creștină a termenului.

Așa cum lesne se poate remarca, nașterea nelegitimă nu implică pe plan ceremonial prezența tatălui copilului sau a reprezentanților acestuia. Nici consecințele morale, nici actele magice generate de această condiție specială nu-l vizează. În cazul în care este cunoscut, opinia satului îl poate condamna temporar, dar nu în aceeași măsură ca pe fată. Cît privește relațiile sale ceremoniale cu grupul de feciori, acestea nu sînt de loc afectate. Este greu de spus însă dacă, într-un trecut foarte îndepărtat, lucrurile vor fi stat la fel. În lucrarea menționată, Frâncu și Candrea vorbesc despre unele măsuri luate de reprezentanții satului pentru a-l face pe fecior să se căsătorească cu fata sau pentru a-l sili măcar la plata de despăgubiri, dar acestea nu sînt de ordin ceremonial.

★

Scopul principal al acestui studiu a fost de a urmări relația dintre structurile ceremoniale și formele de viață socială reprezentate de spița de neam și comunitatea sătească. Din categoria de obiceiuri legate de existența umană, cele mai în măsură să ilustreze, în stadiul actual, această relație, am ales obiceiurile de la naștere. Motivul principal al alegerii a fost desigur faptul că acest ciclu de obiceiuri face începutul marelui complex ceremonial care îl însoțește pe om de-a lungul întregii sale existențe. În fixarea zonei cercetate am ținut seama de gradul general de conservare a sistemului de credințe și obiceiuri, ca și de aceea a unor importante elemente ale vechii structuri a satului românesc : manifestarea comunității sătești ca unitate de viață socială și a spițelor de neam ca părți constitutive ale acestei unități. În interiorul relației despre care vorbeam se pot constata două aspecte : unul exprimînd raportul structurii ceremoniale a ciclului nașterii cu spița de neam, altul fiind expresia raportului aceleiași structuri cu satul întreg. Amîndouă aceste forme de viață socială, neamul și satul, reprezintă cadrul social în care se realizează, se desfășoară, se consumă structura ceremonială. Cel dîntîi, neamul, are valoarea unui cadru mai restrîns, cel de-al doilea fiind cadrul general. Ca structură ceremonială, ciclul obiceiurilor de la naștere se constituie în principal în raport cu spița de neam. Elementele importante ale acestui ciclu se organizează exclusiv aproape în cadrul neamului. Sub influența structurii și modului de funcționare a acestei forme sociale, complexul ceremonial se constituie și el patrilocal și patriliniar, iar puterea de perpetuare a modelului se transmite peste ceea ce a fost odinioară conținutul lui concret. Am văzut de asemenea că dependența obiceiurilor nașterii de cadrul social, realizată printr-un cumul de funcții rituale de către mandatari ai grupului sanguin, conferă multor acte și momente ceremoniale o semnificație specială. Finalitatea principală a acestor manifestări este încadrarea individului în comunitatea de rude sau, mai exact, asigurarea continuității grupului consangvin. Atît credințele, cît și actele manifeste ale ciclului obiceiurilor nașterii exprimă o perfectă concordanță de interese între individ și grupul de rude. Constatarea rămîne valabilă și pentru nașterea nelegitimă.

În condiția excepțională a acestei împrejurări se menține același raport strîns între spița de neam și complexul ceremonial. Grupul de rude al mamei copilului înlocuiește pe plan ceremonial spița patriliniară, iar ciclul de obiceiuri se constituie conform acelorași trăsături, ajungîndu-se la o mimare aproape perfectă a condiției normale, la o aparentă respectare a tradiției și prevederilor ei. Esențialele contradicții dintre indivizi și grupul de rude nu sînt de ordin ceremonial.

Reducerea caracterului social-festiv al unora din momentele ciclului nu afectează de fapt structura ceremonială. Aceasta este perturbată, în cazul nașterii nelegitime în raport cu neamul, doar prin anularea manifestărilor prilejuite de ziua moșilor și nașilor, care, în mare măsură, și-au pierdut de altfel caracterul ritual, păstrînd doar o notă festivă.

Cele două ipostaze ale ciclului obiceiurilor de la naștere apar însă simțitor deosebite în raport cu comunitatea sătească. Deosebirile nu se referă numai la structura ceremonială manifestă, ci, mai cu seamă, la felul în care cele două ipostaze se reflectă în credințele populare. Este vorba deci despre încadrarea acestui ciclu de obiceiuri în sistemul general de credințe și obiceiuri.

Nașterea legitimă apare ca un fapt pozitiv; ea prilejuiește manifestarea solidarității satului și în special a grupurilor de sex și vîrstă din cadrul lui, fie prin participarea la unele momente ceremoniale, fie printr-o atitudine de solicitudine și respect. În credințe, sarcina și nașterea sînt considerate ca semn de bun augur și integrate vechilor culturi de fecunditate generală. În cazuri cu totul excepționale, cînd interesele întregii comunități sînt în joc, cele ale indivizilor pot fi subordonate sau afectate, și pe plan ceremonial. Analiza aprofundată a acestei neconcordanțe modifică însă optica asupra ei pînă la a o anula.

Nașterea nelegitimă apare în credințe ca un semn de rău augur. Ca structură ceremonială în raport cu satul este perturbată prin neparticiparea reprezentanților acestuia la unele momente ceremoniale, ceea ce poate duce la anularea lor. Tot în cadrul relației cu satul, în cazul nașterii nelegitime pot apărea noi manifestări ceremoniale, consecință a condiției speciale a împrejurării. Integrarea indivizilor, respectiv a fetei care a născut, se face foarte greu și cele mai adesea rămîne pur formală. Pe plan ceremonial copilul nelegitim este acceptat fără dificultăți, iar credințele populare îl favorizează, atribuindu-i fie însușiri excepționale, fie un destin aparte. Aceste credințe, ca și acelea privind sarcina fetelor, aparțin unuia din cele mai vechi straturi, iar înțelegerea lor este considerabil înlesnită de metoda pe care am utilizat-o, studierea comparată a celor două ipostaze ale ciclului obiceiurilor de la naștere.

COUTUMES RATTACHÉES À LA NAISSANCE DANS LE NORD LE L'OLTÉNIE

L'intention principale de notre étude a été d'analyser la relation qui existe entre les structures des cérémonies et certaines formes de vie sociale, telles la lignée consanguine et la communauté villageoise. Parmi

les coutumes rattachées à la vie humaine, dont la capacité d'illustrer cette relation est encore appréciable, on a choisi les coutumes de la naissance qui représentent le commencement du cérémonial complexe accompagnant l'homme tout au long de son existence. Dans la condition exceptionnelle de la naissance illégitime, la relation du cadre social et dudit cérémonial se manifeste visiblement. La lignée maternelle remplace parfaitement les consanguins du père de l'enfant, et les coutumes de la naissance, tout en imitant la condition normale, se constituent d'une manière adéquate aussi bien à titre d'ascendance paternelle qu'en ce qui concerne l'origine locale du père. On obtient ainsi une observation apparente de la tradition, de ses règles, et il n'y pas de contradictions sur le plan du cérémonial entre les individus et leur lignée.

Rapporté à la communauté villageoise, le cycle de la naissance illégitime présente une toute autre situation. La structure du cérémonial est altérée par la disparition de certaines cérémonies ou bien par l'apparition de nouvelles manifestations, par exemple, les noces magiques de la jeune fille.

L'analyse en parallèle de ces deux catégories de coutumes de la naissance fournit quelques données intéressantes en ce qui concerne la structure et la dynamique de ce phénomène.

CONSTANTIN BRĂILOIU ȘI ÎMPROSPĂTAREA REPERTORIULUI VOCAL POPULAR CONCERTISTIC

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR

Încă din anul 1911, înainte de a se ocupa de folcloristică, Constantin Brăiloiu a desfășurat o activitate componistică cu o tematică de inspirație proprie, turnată în tiparele clasice moștenite. De la început s-a simțit însă atras de cîntecul popular, dovadă : *Trois Poèmes arabes* pentru voce, pian, vioară și violoncel, publicate în 1913, ceea ce a determinat critica timpului să-l numere între „compozitorii cu suflet de folclorist" [1]. O dată cu culegerea și cercetarea cîntecului popular românesc s-a afirmat și originalitatea sa în compoziție.

În anul 1935 scria : „Opera oricărui artist poartă de o parte semnele timpului în care s-a născut, de alta urmele unui trecut"[2]. Încă din anul 1915 a început o acțiune de cunoaștere a muzicii franceze la noi în țară, afirmînd între altele : „Socoteam că urmele marilor simfoniști germani nu ne îndrumă spre mult dorita muzică cultă românească"... „retorica simfonică este o haină nepotrivită fragedului cîntec popular ; să ne căutăm cărarea departe de măreţele Walhalluri, locașurile unor zei străini"[3].

Într-adevăr, acum o jumătate de veac cîntecul popular era prea puțin cunoscut atît marelui public, cît și specialiștilor muzicieni. Dar, după cum se poate constata din creațiile compozitorilor de mai tîrziu, el a dovedit o consistență generatoare de opere mărețe. Pentru a ajunge la valoroasele compoziții actuale a fost nevoie de o perioadă de timp, în care substanța muzicală românească trebuia descoperită și analizată pînă în adîncuri, pentru a putea fi folosită pe măsura înaltei sale valori în creația artistică cultă. Const. Brăiloiu a realizat aceasta, cu tenacitate, prin culegerile și studiile sale de folclor. Dar nu s-a mulțumit numai cu atît. Îndrăgostit de cîntecul popular proaspăt adus la lumină, a socotit de folos să-l popularizeze într-o formă cît mai apropiată de cea autentică, în care sufletul românesc își oglindește fața. El s-a străduit să înveșmînteze melosul popular într-o haină armonică potrivită cu substanța sa melodică. Astfel armonizează pentru voce și pian un buchet de melodii, pe care le publică în următoarele albume :

1) *Patru cîntece populare românești armonizate pentru voce și pian* [4], apoi

---

[1] André Schaeffner, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în „Revue de Musicologie", vol. XLIII, juillet 1959, Paris, p. 3—4.

[2] Const. Brăiloiu, *Patru muzicanți francezi : Fauré, Duparc, Debussy, Ravel*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1935, p. 27.

[3] *Ibidem*, p. 5.

[4] București, Societatea compozitorilor români [1928].

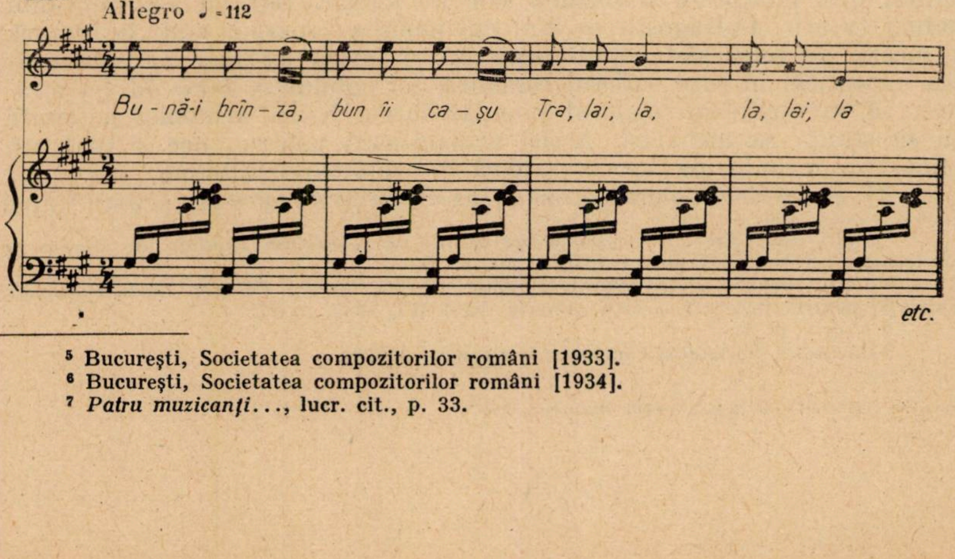
2) *Spitalul Amorului. Cîntece populare culese de Anton Pann, armonizate pentru voce și pian*[5] (Brăiloiu menționează că transcrierea melodiilor din notația psaltică este realizată de Ion Chirescu) și ultimul album : 3) *Șeapte cîntece populare armonizate pentru voce și pian*[6]. Graiul muzical al lui Const. Brăiloiu este românesc, mlădiat pe strune puțin folosite pînă la el, în moduri populare pe care le-a numit „mirodenii melodice".

Și alți harnici compozitori — culegători de folclor — au pus straie noi și frumoase cîntecului popular vocal. Ei ne sînt cunoscuți și le cinstim cum se cuvine munca și rîvna. Dintre ei amintim pe D. G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu, Emil Monția, Ion Borgovan și Sabin Drăgoi. Față de munca tuturor, Constantin Brăiloiu nutrea respectul cuvenit. Prețuirea pentru D. G. Kiriac era deosebită, numindu-l „fiu al unei țări ce abia și încerca pașii șovăitori pe cărările bătătorite ale muzicii apusene, fire plină de avînt, inimă cu totul închinată obștei, minte adînc pătrunsă de însemnătatea cetățenească a artei sale într-o lume încă tînără și plăpîndă"[7].

Const. Brăiloiu deschide porțile spre un drum încă neumblat. Pînă la el cîntecul vocal popular, armonizat, plutea în cea mai mare parte pe acordurile sau arpegiile unui acompaniament plăcut, dar de multe ori șters, cîteodată puțin potrivit spiritului său. Deși omofon prin excelență, cîntecul popular primește armonizare cînd este acompaniat de lăutarii profesioniști. Această armonizare, care s-a dezvoltat în ultimul veac, a primit înfățișări caracteristice în diferite părți ale țării.

Const. Brăiloiu cu originalitatea sa îmbină legile compoziționale clasice cu prospețimea armoniei meșteșugarilor populari, împodobind acompaniamentul pianului cu efecte specifice populare. Inovațiile lui privesc temelia tratării armonice și mai ales ritmice, elemente esențiale ale muzicii moderne. Muzica populară vocală concertistică a lui Const. Brăiloiu și-a mărginit într-adevăr mijloacele de exprimare la o singură melodie nedezvoltată, sprijinită pe acorduri, dar a sporit și înnoit puterea expresivă a acestor mijloace. El nu răzvrătește principiile consacrate, ci le rafinează, folosind printre altele disonanțele specifice tarafurilor populare. Succesiunea disonanțelor sau persistența în aceeași disonanță dă o savoare nouă, creînd o atmosferă glumeață mai ales în melodiile de joc — hore și sîrbe :

Ex. 1


Allegro ♩ = 112
Bu - nă-i brîn - za, bun îi ca - șu Tra, lai, la, la, lai, la
etc.

---

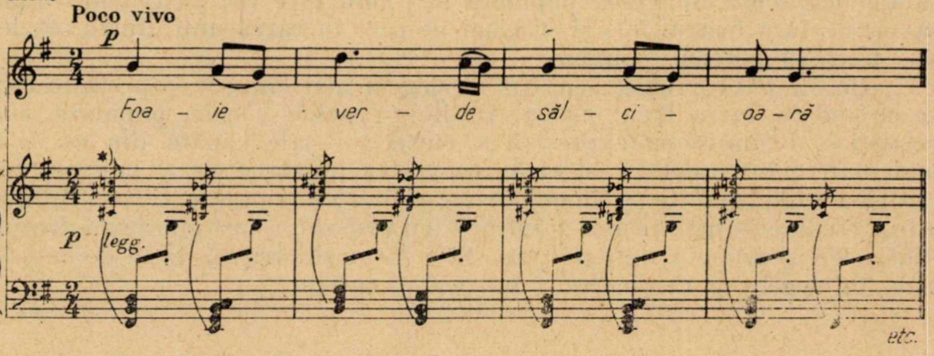
[5] București, Societatea compozitorilor români [1933].

[6] București, Societatea compozitorilor români [1934].

[7] *Patru muzicanți...*, lucr. cit., p. 33.

Abundenţa apogiaturilor în acompaniamentul planului împodobeşte pe alocuri belşugul sonor:

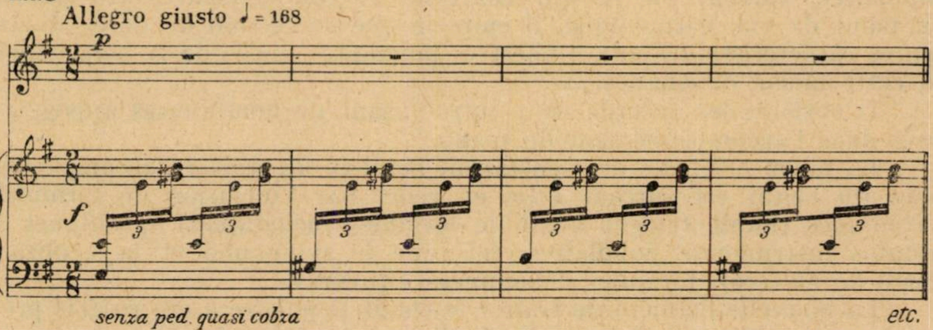
Ex. 2



*) Alteraţiile privesc numai apogiaturile

Ceea ce reliefează şi mai puternic originalitatea lui C. Brăiloiu în tratarea acompaniamentului cîntecului popular este mai cu seamă includerea formulelor ritmice (implicit şi melodice) populare, numite „ţiituri". În jocuri ca hora şi sîrba, unde aceste formule de acompaniament popular au căpătat pregnanţă în tradiţia lăutărească, C. Brăiloiu nu numai că le transpune în tehnica pianului, pe care o cunoaşte foarte bine, ci face chiar recomandări speciale pianistului, referitoare la imitarea unor instrumente populare, de pildă a cobzei. De exemplu:

Ex. 3



Ţiiturile instrumentelor populare, bunăoară ale cobzei şi ale ţambalului, au pătruns prin prelucrările lui Const. Brăiloiu în sălile de concert, cîteodată chiar în interpretarea sa pianistică.

Noua manieră a prezentării cîntecului popular nu s-a lovit de împotriviri din partea criticilor, iar din partea publicului cu atît mai puţin, ci din contră a stîrnit aprecieri unanime. Şi era firesc să fie aşa. Inspirat de noutatea podoabelor cîntecului popular, compozitorul şi dirijorul Theodor Rogalski a orchestrat cu multă măiestrie unele din armonizările lui Constantin Brăiloiu. Atît el, cît şi Alfred Alessandrescu le-au popularizat prin concerte şi imprimări, dirijîndu-le.

Şi din punctul de vedere al conţinutului literar cîntecele populare armonizate de Const. Brăiloiu aduc un suflu nou. După cum a menţinut melodia populară neschimbată, tot aşa a procedat şi cu textul. A lăsat să fie cunoscută imaginea populară aşa cum este ea, păstrîndu-i toată savoarea, fără lustrul fals şi stîngaci pe care încearcă unii dintre textieri să-l lipească poeticii populare.

Cu cît trece vremea, cu atît înţelegem mai lămurit şi preţuim cum se cuvine ce dar a făcut Const. Brăiloiu muzicii vocale, populare, concertistice. Frumuseţea expresivă a cîntecelor sale capătă din ce în ce mai mult o însemnătate istorică; ea vestea îndrăzneţele şi interesantele creaţii actuale, grefate pe filonul de aur al muzicii populare. Const. Brăiloiu a fost credincios înaintaşilor şi înfrăţit cu urmaşii, a fost cumpăna dreaptă dintre ieri şi mîine a timpului său. El a făcut să crească dorul de cunoaştere, înţelegere şi răspîndire a muzicii populare.

CONSTANTIN BRĂILOIU ET LE RENOUVELLEMENT DU RÉPERTOIRE VOCAL POPULAIRE POUR CONCERT

Constantin Brăiloiu a débuté comme compositeur en 1911, en suivant sa propre inspiration, ainsi que les formes classiques. Attiré par le chant populaire, il entreprend des recherches de folklore qui ont d'ailleurs influencé son œuvre musicale, en lui conférant une note d'originalité. C'est ainsi qu'il réussit à exprimer le mélos populaire, d'une manière adéquate à sa substance mélodique, et qu'il le popularisa sous une forme très proche de son caractère authentique, en réunissant, à cet effet, les lois classiques de la composition à la fraîcheur harmonique des maîtres populaires, surtout en ce qui concerne l'accompagnement du piano. Du point de vue harmonique, il emploie une succession de notes dissonantes caractéristiques aux orchestres populaires, ainsi que la persistance en cette même dissonance.

Il enrichit les accords en y introduisant de nombreuses appoggiatures dans l'accompagnement du piano.

La façon originale de Constantin Brăiloiu de traiter l'accompagnement du chant est surtout mise en relief par l'inclusion de formules rythmiques (implicitement aussi de formules mélodiques) spécifiques à certains instruments populaires, tels que le tympanon et la « cobza » (sorte de guitare), formules dénommées « ţiituri ».

La nouvelle manière de traiter le chant populaire a été parfois présentée au public par Constantin Brăiloiu lui-même, dans ses interprétations au piano, étant unanimement appréciée. Les compositeurs, les chefs d'orchestre et les chanteurs ont popularisé dans leurs concerts les œuvres de Constantin Brăiloiu.

Il a employé le même procédé pour les textes populaires, en gardant inaltérée leur image savoureuse.

En conclusion, on peut dire que la beauté expressive des chants populaires pour concert, créés par Constantin Brăiloiu, acquièrent toujours plus d'importance historique et qu'ils ont été les avant-coureurs des audacieuses et intéressantes créations musicales actuelles, greffées sur le filon d'or de la musique populaire.

CÎTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA COLINDELOR CU CERB

MONICA BRĂTULESCU

Lucrarea lui V. I. Propp *Morfologija Skazki*[1], precum și precizările unor puncte de vedere ce i-au urmat, a adus în centrul atenției basmul[2]. Ne vom referi doar la unul din aspectele atinse în dezbaterile suscitate de basm. Propp relevase caracterul obligatoriu al ordinii succesiunii funcțiilor în basmul rus; s-a remarcat că o anumită libertate de opțiune, fără de care basmul și-ar pierde capacitatea de a capta auditoriul, se manifestă măcar embrionar și în basmul rus. În ceea ce privește regula succesiunii funcțiilor s-a stabilit distincția între o legătură a funcțiilor impusă riguros de logică și o consecuție „probabilitară", determinată de rutine culturale confinate geografic: „L'implication de Lutte par Victoire est une exigence logique, l'implication de Victoire par Lutte est un stéréotype culturel"[3].

În cercetările aplicate colindei trebuie să ținem seama și de alți factori care exercită constrîngeri asupra structurii genului.

Între basm și colindă — faptul a mai fost observat — există apropieri; amîndouă genurile se desfășoară în planul dorință, iar materialul narativ vădește pe alocuri analogii izbitoare.

În pofida acestor trăsături comune, colinda se deosebește de basm sub multe raporturi. Menționăm două distincții preliminare, bogate în consecințe pentru structura celor două genuri.

a) Colinda este un gen concis; lanțul de funcții fiind redus, posibilitățile de amînare și bifurcație sînt limitate în raport cu basmul, gen amplu și adeseori arborescent.

b) Colinda face parte integrantă dintr-un ceremonial bine precizat, ceea ce implică o anumită rigoare. Basmul, gen neocazional, beneficiază cel puțin virtual de o relativă laxitate, se poate adapta unor împrejurări

---

[1] Leningrad, 1928. Lucrarea a început a fi cunoscută în cercuri mai largi mult mai tîrziu, după ce a apărut în traducerea engleză: *Morphology of the Folktale*, Indiana University, 1958.

[2] Fără a încerca să epuizăm lista celor ce-au adus contribuții în această problemă, amintim criticile și amendamentele aduse de Claude Lévi-Strauss, Claude Brémond și A. J. Greimas.

[3] Claude Brémond, *Le message narratif*, în „Communications", École Pratique des Hautes Études, Seuil, 1964, nr. 4, p. 15.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 2, p. 117—136, București, 1969

diverse, este apt a suferi influențe și modificări, desigur în funcție de regulile genului și tradițiile locale.

Întrucît ceremonialul joacă un rol hotărîtor în determinarea structurii genului, considerăm necesar să dăm cîteva date sumare asupra sensului colindei în cadrul obiceiului.

În practica tradițională a ceremonialului, colinda îndeplinește funcția unui cîntec de urare. Cele mai multe colinde cuprind urări în formulele finale. Sînt și cazuri cînd urarea nu este înglobată colindei — după ce și-au încheiat cîntecul, colindătorii fac o scurtă urare vorbită (La mulți ani cu bine etc.). Cîtă vreme credința în puterea magică a cuvîntului a mai subzistat chiar și tulbure în conștiința poporului, aceste urări au fost considerate ca eficiente[4].

Nu prestigiul local al unor stereotipii, ci logica internă a genului (necesitatea de a sluji scopului magico-practic exprimat prin urare) determină un anume apriorism în definirea eroilor și deznodămîntului conflictelor. Tot așa cum un cronicar afiliat unei dinastii se vede obligat *ab initio*, printr-un contract tacit, să proslăvească suveranul-patron conducîndu-l spre un sfîrșit glorios, colinda sub imperiul rostului ei ceremonial atribuie eroilor — respectiv persoanelor colindate — însușiri alese, răsplătite în final prin victorii, recompense sau momente de împlinire.

Acest apriorism nu exclude punctele de opțiune, deviațiile și modificările, fără de care genul s-ar dedramatiza complet.

Jocul deviațiilor este totuși redus în colindă, subordonat exigențelor ceremonialului. Astfel în rarele cazuri cînd colinda are un deznodămînt tragic (*Miorița*, de ex., sau unele colinde pe tema *Manole*), prin folosirea diminutivelor, epitetelor cu valoare afectivă, formelor eufemistice și mai ales prin urarea finală, se contracarează tensiunea dramatică și se risipește efectul depresiv. De asemenea, derogările eroilor (ne referim la eroii ce simbolizează persoana colindată) de la modelul genului survin doar în anumite circumstanțe, care prin natura lor nu pot compromite eficiența urării.

★

Pentru a demonstra modul în care apar și se justifică anumite modificări în încheierea colindelor și comportamentul eroilor, ne-am oprit asupra tipului cel mai diversificat — colinda cerbului.

Colindele care au ca personaj cerbul fac parte dintr-o familie mai mare de colinde pe tema tînărului viteaz. Între colinda cerbului, cea a leului și a dulfului de mare se pot constata înrudiri : a) toate trei tipurile sînt dedicate frecvent, în practica obiceiului, flăcăilor, tinerilor necăsătoriți[5]; b) eroul acestor colinde este tînărul viteaz; c) vînătoarea constituie tema generală; d) prin formule sau motive diverse se face frecvent aluzie la căsătoria viteazului.

Aceste colinde lasă să se întrevadă vestigiile unui vechi obicei conform căruia tinerii, pentru a trece în rîndul bărbaților sau a se căsători, erau obligați să facă dovada destoiniciei lor prin diverse probe. Asemenea practici mai sînt atestate și azi la popoarele primitive, iar urme ale acestui obicei s-au păstrat și la noi [6].

---

[4] Mărturii asupra unor credințe (sporul oilor, sănătatea copiilor) au mai fost sporadic atestate la noi; v. O. Bîrlea, *La fonction de raconter dans le Folklore Roumain*, în *Lectures and reports, IVth International Congress for Folk-Narrative Research, Athens, 1964*, Atena, 1965.

[5] Colindele cu leu sînt uneori dedicate și băieților mici.

Vînătoarea propriu-zisă are cea mai largă și complexă desfășurare în colinda cerbului. Colinda leului este o vînătoare care evoluează în luptă corp la corp și se încheie cu capturarea leului (leul „viuleț, nevătămat” este adus de către voinic acasă), iar vînarea dulfului se reduce la pregătiri și amenințări.

Spre deosebire de colinda leului și a dulfului, tipuri relativ stabile, cu variante foarte apropiate, colinda cerbului însumează un material stufos, adeseori diferențiat tipologic; cerbul capătă multiple accepțiuni, iar vînătoarea se reduce în unele exemplare la un simplu enunț sau la o simulare mărturisită. „După părerea noastră — afirmă V. I. Propp —, nu atributele exterioare ale eroului, ci acțiunile sale trebuie să servească drept bază împărțirii. Diferitele subiecte adaptate la un singur erou pot avea origini foarte diferite și pot aparține unor epoci diverse” [7].

Nu ne propunem să analizăm toate colindele care circulă sub numele de colinda cerbului. Eliminăm din discuție un număr de colinde distincte de ceea ce considerăm nucleul epic propriu-zis al colindelor cu cerb. Pentru a justifica restrîngerea analizei la un număr limitat de piese, dăm în anexă o descriere sumară a textelor excluse.

Supunem analizei un mănunchi de colinde care au ca temă vînătoarea sau tentativa de vînătoare și sînt axate pe relația vînător (sau ceata vînătorilor) și cerb (sau turma cerbilor). Colindele de care ne ocupăm nu constituie un tip unitar; conflictul dramatic este rezolvat în chip felurit, relația vînător-cerb se modifică și, implicit, ordinea succesiunii funcțiilor diferă. Luînd drept criteriu rezolvarea conflictului (deznodămîntul vînătorii), distingem două categorii largi: I) vînătoare încheiată cu uciderea cerbului și II) vînătoare eludată.

După D. Caracostea [8], colindele aparținînd categoriei I reprezintă tipul cel mai vechi, „tipul primitiv”, pe tema vînătorii cerbului. Ne reținem să avansăm în problema spinoasă a arhetipului colindei cerbului vreo ipoteză.

Dăm prioritate în analiză colindelor încheiate cu uciderea cerbului nu pe temeiul unei eventuale anteriorități, ci pe un criteriu metodologic; colindele din această categorie prezintă relația vînător-cerb în forma cea mai simplă și mai apropiată de planul veridic — pot sluji deci ca punct de reper pentru determinarea structurii unor colinde cu personaje și relații mai complexe (categoria II). Pentru fiecare din categoriile menționate ne propunem să determinăm:

a) personajele prin intermediul calificativelor și funcțiilor ce le sînt atribuite; (pentru fiecare personaj vom da mai întîi o listă de calificative extrase din textele [9] pe care lucrăm. Vom cita apoi în stînga paginii funcţiile, cumulate din mai multe variante, cu ajutorul cărora se poate defini sfera de acţiune a respectivului personaj; pe o coloană în dreapta paginii vom adăuga atunci cînd va fi cazul unele indicaţii sau date auxiliare.)

---

[6] Ion Mușlea, *Obiceiul junilor brașoveni*, Cluj, 1930, p. 36 și Ov. Bîrlea, *Introducere* la *Antologie de proză populară epică*, București, 1966, p. 59.

[7] V. I. Propp, *Russkij geroičeskij Epos* [Eposul eroic rus], ed. Univ. Leningrad, ed. a II-a, 1958, p. 10.

[8] D. Caracostea, *Balada populară română*, curs litografiat ținut în anul 1932—1933, p. 767—768.

[9] Am selecționat un număr de texte reprezentative, considerăm noi, prin marea lor frecvență în forme aproape similare (excepție fac unele rare exemplare la care n-am găsit decît o replică).

b) relaţia dintre personaje;

c) ordinea succesiunii funcţiilor; în scopul condensării analizei, vom transpune funcţiile din planul sintagmatic în cel semantic.

I. VÎNĂTOAREA ÎNCHEIATĂ CU UCIDEREA CERBULUI

personaje	cerbul tînărul viteaz fata X, presupusa iubită a tînărului

Cerbul

Calificative: Cel mai des cerbul apare neînsoţit de calificative. Menţionăm calificativele „Cerbul stretior" (tretin = 3 ani), „Cerbul Runcului/ Fiara cîmpului/ Ş-a pămîntului" (G. Dem., 64), „Cerbul codrului/Ş-al Muşcelului" (G. Dem., 65) [10].

Funcţii	Observ.
Cerb s-o lăudatu Şi s-o rouratu La margini de sat Căci nimeni nu ştie Di-unde iarba-mi paşte Şi apă cînd bea. (fg. 1616 b, Peceneaga, Tulcea)	În unele variante tînărul este acela care se laudă că va săgeta cerbul.
Cerbul ce-mi făcea? Sta şi rumega, Namiaza-şi făcea.	Rol pasiv — pregăteşte un moment de tensiune dramatică (vînătorul încoardă arcul).
Cerbul se scula, Dar se poticnea, Lacrăme-i curgea Ş-astfel îmi grăia: Dar voi ochişori Vedea-v-aş săriţi, Pe mare-azvîrliţi, De valuri bătuţi, De maluri trîntiţi. (idem)	Metonimiile folosite (ochişori pentru cerb, săgeată pentru vînător) au un rol eufemistic; cu ajutorul lor se evită a îndrepta blestemul direct şi explicit împotriva cerbului sau a vînătorului. Atenuarea violenţei blestemului trebuie raportată la funcţia genului, la planul ideal (proiectarea unei dorinţe) în care se desfăşoară colinda.

---

[10] Pentru trimiteri la textele citate am folosit următoarele prescurtări: Alexandru Tiberiu (Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, 1968); Drăgoi (Drăgoi S., *303 colinde cu text şi melodie*, Craiova, 1931); Neagu (Neagu Gh., *Colinde din Ialomiţa*, Roşiori de Vede, 1946); Papahagi (Papahagi T., *Graiul şi folclorul Maramureşului*, Bucureşti, 1925); G. Dem. (Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885); Viciu (Viciu Al., *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914).

Funcţii	Ovserv.
sau în alte variante :	
Săgeată, săgeată,	
Fire-ai blestemată,	
Căci n-ai vîjîit	
Cerb să fi simţit	
Şi să fi sărit	
Două trei sărite	
Pîn la vîrf de munte.	
(G. Dem., 64)	

Vînătorul

Calificative: „Gheorghe ăl voinicu" (fg. 1616 b, Peceneaga, Tulcea), „Ion voinic" (Neagu, 18), „cu şoimii de mîni /Cu droaia de cîni", „Tînărul Ion" (G. Dem., 65).

Funcţii	Observ.
Iar tînăr Ion	
Sta şi-l asculta	
Cum se îngîmfa.	
Acasă-mi pleca,	
Murgu-ncălica,	Date tehnice legate de vînătoare.
Arcul îşi lua,	
Arcul, săgeata	
Şi-n sus că pleca,	
Pe munţi se urca,	
Pe cerb că vedea.	
(G. Dem., 64)	
De-o urmă că-mi dară	
Urma cerbului,	
Urma că-i lua	
Tot din deal în dealu	
Şi din vale-n vale.	
Urma că-i ducea	
To' din piatră-n piatră	
Şi din stană-n stană.	
(fg. 1616 b, Peceneaga, Tulcea)	
Şi Gheorghi-al voinicu	
La genuchi cădeară,	
Arcu-şi intindiară,	
Arcul ş-o săgeată;	
Pe cerb mi-l izbea	
La spata din dreapta.	
(fg. 1616 b, Peceneaga, Tulcea)	

Fata X, presupusa iubită a tînărului.

Calificativele lipsesc.

Funcții	Observ.
Nimenea nu-l vede Numa Ileana-l vede. Îl vede-l fericește; Fericean de el Și de maica lui, Zile ce-a născut, Parte ce-a avut De taică, de maică, De-o cherne de cerb, Cu cărnița lui Nunta să-și ridice, Nunta și nuntașii Și toți megiașii; Cu chelcioara lui Curți să-și șindruiască, Curtea și curtașii Și toți megiașii. Cu cornița lui Face-aș furci la curți, Cu unghiaua lui Face-aș păhărele, 'Nchin boieri cu ele.	În unele variante cerbul în agonie glorifică victoria tînărului, enumără foloasele prăzii și pomenește de apropiata nuntă a viteazului. Alteori această funcție se atribuie chiar tînărului.

(fg. 1616 b, Peceneaga, Tulcea).

Fata X, personaj episodic care apare doar în unele variante, constituie un artificiu dramatic, pretextul prin care se subliniază semnificația și consecințele victoriei repurtate de tînăr.

Personajele *sine qua non* sînt cerbul și tînărul.

Imaginea cerbului, după cum rezultă din epitetele și funcțiile citate, corespunde în bună măsură planului veridic. Cerbul se înfățișează și se comportă în primul rînd ca animal. Datele deduse din observația directă sînt numeroase. Cerbul paște, se adapă, rumegă, ațipește; sînt pomenite vîrsta cerbului (cerbul tretior), coarnele, copitele, carnea, sîngele. Desigur, elementul miraculos intervine într-o măsură oarecare: cerbul vorbește, se laudă, blestemă. Învestirea animalelor cu darul vorbirii este atît de generalizată în folclor, încît putem considera un asemenea indiciu drept o interferență minimală cu planul miraculos. Vînătorul face parte din clasa eroilor colindelor de flăcău. Conform modelului actanțial[11], vînătorul este tînăr, întreprid și victorios, întruchipînd un ideal eroic manifest nu numai în colindă, dar și în basm.

---

[11] Termen adoptat de la A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 174, care numește „actants" clasele largi de actori.

Vînătorul se distinge însă de clasa tinerilor eroi printr-o puternică amprentă profesională ; tînărul se pregătește de vînătoare, știe să gonească cu dibăcie vînatul sau să-l surprindă în momentul propice (cînd acesta sătul ațipește) și-l răpune printr-o lovitură de maestru (țintește spata cerbului). Tînărul își vădește așadar vitejia în postura vînătorului exemplar.

Nu numai personajele, dar și conflictul și rezolvarea sa se situează în planul concret al observației ; vînătoarea nu este o vagă aluzie sau un pretext, ci o amplă desfășurare descrisă meticulos și urmărită pe etape. Contribuția redusă a elementului miraculos joacă un rol hotărîtor în determinarea și menținerea relației dintre personaje. Între subiect (vînătorul) și obiect (cerbul) relația este de tranzitivitate, relație echivalentă în planul colindei cu aceea de dorință, căutare. Prin intervenția miraculosului această relație s-ar fi putut modifica — obiectul de pildă devenind la un moment dat subiect. Absența elementului fabulos conferă stabilitate rolurilor.

Pentru a determina structura colindelor încheiate cu uciderea cerbului, vom urmări comparativ ordinea succesiunii funcțiilor în cîteva variante. Dăm între paranteze o indicație sumară asupra funcțiilor subsumate (funcții grupate anterior pe personaje).

Începem cu varianta cea mai extinsă pe care lucrăm : *Cerb s-o lăudatu* (fg. 1616 b, Peceneaga, Tulcea).

A. Provocare	(Cerbul se laudă că nu va putea fi atins de săgeata vînătorului).
B. Preparative vînătoare	(Ca ripostă vînătorul se hotărește să ucidă cerbul — își pregătește armele).
C. Căutare	(Vînătorul caută cerbul).
D. Confruntare	(Vînătorul surprinde cerbul ațipit).
E. Pregătire atac	(Vînătorul își încoardă arcul).
F. Uciderea vînatului	(Săgeata nimerește la țintă).
G. Agonia cerbului	(Cerbul își blestemă ochii care n-au văzut săgeata sau blestemă săgeata).
H. Recompensă	(Se enumără foloasele vînătorii și se prefigurează nunta tînărului vînător).

Cele mai multe variante prezintă succesiuni eliptice. De exemplu, varianta *Cerbul codrului* (G. Dem., 65) oferă înlănțuirea A B C D E F H ; se omite funcția G (agonia cerbului). În unele texte lipsește funcția A, provocarea, „la situation ouvrante"[12], care are rolul de a da un impuls dramatic acțiunii. Astfel în colinda *Cată-mi cerbul cată* (Neagu, 18) sînt eliminate funcțiile A și B ; fără vreo incitație din afară tînărul pornește în căutarea vînatului.

Cea mai redusă succesiune de funcții prezintă colindele în care uciderea cerbului constituie un episod secundar, subordonat unei desfășurări epice distincte, ca de exemplu colinda *Oltul mic mare-a venit* (Pamfile, 24) : un cerb (destul de des cerbul e înlocuit cu un bou sau un bohor) înoată purtînd în coarne o fată. Fata amenință cerbul că va fi răpus de către frații ei. Expusă la viitor sub forma unei amenințări, vînătoarea devine o imagine în „raccourci”. Persistă doar funcțiile E (pregătire de atac), F (ucidere), H (recompensă).

---

[12] Claude Brémond, *op. cit.*, p. 21.

II. VÎNĂTOARE ELUDATĂ

Categoria a II-a constituie o bifurcație a categoriei I, intervenită în momentul D. D (pregătire atac) reprezintă momentul hotărîtor pentru evoluția conflictului și soluționarea sa ; în acest punct al acțiunii, liberul arbitru, accidentul sau alți factori pot interveni virtual, împiedicînd consumarea vînătorii.

În raport cu motivările care justifică neconsumarea vînătorii, distingem două subcategorii :

II a) cerb cruțat prin făgăduieli
II b) cerb — metamorfoză

II a) cerb cruțat prin făgăduieli

Personaje : cerb
vînător

Cerbul

Calificative : „cerbuț murguț /Născut în ruguț” /(Viciu, 113), „D-în coarnele lui /Leagăn de mătasă” (Viciu, 113), „Cerbu trestior, muma cerbilor” (Viciu, 162), „Cele două coarne /Cele două rază” (Viciu, 162), „Dragi corniți /Dragi coarne a mele” (Drăgoi, 113—122).

Funcții	Observații
Un cerb se-nvățară Iadăra mîncară, Tresia-ncurcară. (fg. 5397 c, Agnita, Sibiu) Cerbul bine-l vede din chiar îi grăiește : Cest tînăr, voinicu Nu mă săgetare ! (Drăgoi, 113—122)	În unele variante trestia sau iedera cresc prin preajma curții vînătorului, alteori în jurul unui lac.
Căci eu te-oi luare În drag coarne-a mele Și te-oi aruncare Peste munți cărunți, Peste livezi verzi, La fete de greci Și tu să-ți alegi Fata cea frumoasă, Cu cosița groasă,	Sînt și colinde (Viciu, 162) în care făgăduiala unei tinere mirese lipsește — cerbul pomenește doar de munți și livezi cu iarbă bogată. În alte variante (Viciu, 113) cerbul se oferă să ducă tînărul într-un leagăn de mătase spre mireasa dorită. Interesant de remarcat este faptul că aceeași reprezentare (tînăr purtat de cerb în leagăn)

Funcții	Observ.
Trasă pe mătasă, Ca la jupîneasă. (Drăgoi, 113—122)	apare și în unele rare texte de zori[13], cu semnificația unui simbol funebru. Van Gennep remarcase[14] că un act ritual, de exemplu udarea cu apă, integrat unor ceremoniale cu secvențe diferite, capătă semnificații diametral opuse. Această observație se aplică și la unele imagini care, repetîndu-se în texte aparținînd unor ceremoniale diferite, își strămută înțelesul.

Vînătorul

Calificative: „cest tînăr voinicu" (Drăgoi, 113—122), „junel tinerel", (Viciu, 113), „Manu bun voinic" (fg. 6816 c, Cărmăzinești, Hunedoara), „Cel tînăr voinicu", „mirel" (fg. 6816 c, Cărmăzinești, Hunedoara), „Ioan bun bărbat" (fg. 14185 c, Boșorod, Hunedoara).

Funcții	Observații
Cest tînăr voinicu Ce curți ș-a croitu? Cam din sus de drum, Nalte și frumoase, Albe luminoase; Jur-prejur de curte Trestia e mărită. (Drăgoi, 113—122)	
Cest tînăr voinicu El că o păzeare De pe stîlpul porții Cerbul să-l săgete.	Adesea pîndirea cerbului se exprimă mai laconic: Dar cine-l pîndește? Manu, bun voinicu. (Viciu, 162)

Imaginea tînărului, dedusă din calificativele și funcțiile citate, coincide parțial cu cea a vînătorului din colindele aparținînd categoriei I; coordonatele profesionale sînt însă mai palide, iar tînărul apare și în ipostaza gospodarului — își croiește case.

Elemente noi intervin în tratarea celuilalt personaj, cerbul; reprezentarea sa comportă o contribuție sporită (în raport cu categ. I) a elementului miraculos. Epitetele ce-l însoțesc îi conferă o origine sau înfățișare aparte. Cerbul care face făgăduieli se distinge de cerbii sortiți săgetării. Diferența devine evidentă în colindele de tranziție care însumează soluții dramatice tipice pentru categoria I și II a) : „Toți cerbii-mi venea / Toți mi-i gorgonea / Mai pe urmă-mi vine / Și-un cerbuț murguț / ... D-în coarnele lui / Leagăn de mătase” (Viciu, 113). Provocarea (cerbul nu se mai laudă, ci paște trestia din vecinătatea tînărului) are un caracter mai grav decît în categoria I. Temeritatea cerbului îndeplinește în consensul folcloric rolul de semnal, previne asupra unui substrat miraculos. Între vînător și cerb relația este mai puțin stabilă ca în categoria I. În prima parte a colindei vînătoarea are caracterul unei tentative, tînărul se pregătește să ucidă cerbul. Subiectul (tînărul) se află în raport de tranzitivitate față de obiect (cerbul). În momentul însă cînd cerbul se vădește a fi nu un vînat oarecare, ci o ființă, dispunînd de puteri neobișnuite, relația tinde a se modifica. În mod ipotetic cerbul devine subiect (va purta în coarne tînărul), iar tînărul obiect (va fi purtat). Inversarea rolurilor (prezentată la viitor) nu are caracterul unei constrîngeri sau violențe. Interdicția săgetării se adresează sub forma unei suplicații pe care tînărul o acceptă de bună voie în schimbul compensației (mireasa) oferite de cerb.

---

[13] N. Ursu, *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, București, 1958, p. 215; mg. 3.039 R. a, Valea Mare, Oltenia și mg. 3.039 V. a, Runcu, Gorj, Oltenia.

[14] Arnold van Gennèp, *Religions, mœurs et légendes*, Paris, 1911.

Pentru determinarea funcțiilor și ordinii succesiunii lor, luăm ca punct de reper structura colindelor din categoria I ; pentru funcțiile echivalente vom păstra același simbol, la care adăugăm o cifră în cazul unei modificări de sens.

În forma sa cea mai răspîndită, cerbul cruțat prin făgăduieli respectă următoarea ordine a sucesiunii funcțiilor :

A_1 Provocare	Cerbul paște trestia din vecinătatea tînărului — funcție analogă cu A categ. I. În categoria I însă, A joacă doar rolul unui declanșator al acțiunii ; A_1 pe lîngă acest rol îndeplinește și pe acela de semnal miraculos.
DE Confruntate și Pregătire atac	Funcțiile D și E, distincte, în categ. I, apar în categoria II a) contopite.
F_1 Interdicția uciderii	Interdicția are forma unei suplicații, cerbul roagă tînărul să-l cruțe ; este o reluare la negativ a funcției F, uciderea vînatului.
H_1 Compensație	În categoria I, H, răsplata, revine tînărului pentru uciderea cerbului ; H_1, compensația, se oferă în schimbul abținerii de la uciderea cerbului. Atît H cît și H_1 se referă aluziv sau explicit la căsătoria tînărului.

În unele variante (v. de ex. *De roagă-te roagă*, Viciu, 118) funcțiile A și B sînt omise.

II b) cerb — metamorfoză

personaje : cerb (sau cerbii)
personaj metamorfozat
vînătorul (sau vînătorii)

Cerb

Calificative: dintre rarele atribute care însoțesc cerbul menționăm: ,,dalba corniță“, ,,cerbul stretior“ (fg. 10 259 a. Feregi, Hunedoara), ,,Cerbul strecioru/La păruț cam gălbinioru“ (Drăgoi, 92—100), ,,Coarne razi“ (Alexandru Tiberiu — Bartók, Urisiu de Sus, Reghin, Mureș)

Personaj metamorfozat

Calificative: ,,Galbină păioară“ (,,Tribuna“, Sibiu, an. 1887, nr. 32), ,,Ionu, Sfîntu Ion/Nănașu lui Dumnezeu/Și cumătru lui Sîn Petru“ (fg. 9073 c, Ibănești, Mureș);,, Prunc de diecel/Blăstămat de tata mneu“ (Papahagi, 74), ,,nouă fiișori“ (Alexandru Tiberiu — Bartók, Urisiu de Sus, Reghin, Mureș) și fg. 8921 a (Ruja, Sibiu).

Cerb + personaj metamorfozat

Funcții	Observ.
Cerb la curte s-a băgatu Pradă mare ce-a prădatu? Rupt-a stogul de tulpini Ș-o clombiță de măr dulce Ș-încă una din viuță Și le facea cununiță Și-arunca-ntre cornițe. Rîde cerbul de-a-zburdare, Rîde cerbu-n fala mare Că frîcă de june n-are. (Drăgoi, 92—100)	
Hop, hop nu mă-npușca Că ieu nu-s cine gîndești, Că io-s Ionu Sfîntu Ion, Nănașu lui Dumnezeu Și cumătru lui Sîn Petru. (fg. 9073 c, Ibănești, Mureș)	În unele variante Sf. Ion este asociat cu elemente aparținînd miraculosului popular.
Țin-te june-nceluit Că io nu-s ce gîndești tu. Ieu sînt cerbu surior, Noaptea pasc livezi verzi, Zîua beau izvoară răși. (fg. 10 259 a, Feregi, Hunedoara)	Aceste funcții lipsesc din numeroase variante.

Vînătorul

Calificative: ,,Ion bun voinic” (,,Tribuna”, Sibiu, 1887), ,,mire” (fg. 12 a, Almaș—Săliște, Hunedoara), ,,juni” (Drăgoi, 92—100), ,,împăratu” (Papahagi, 74), ,,cel uncheș bătrîn”, ,,drag tăicuțu nostru” (Alexandru Tiberiu — Bartók, Urisiu de Sus, Reghin, Mureș și fg. 8921 a, Ruja, Tîrnava Mare), ,,boieri” (fg. 9 673 c, Ibănești, Mureș).

Funcții	Observ.
June dacă mi-l vedere Ciuda mare ce-l lovea, Cure-n grajdu-i ferecat Și ia arcu de-ncordat Și la cerb s-o d-aruncat. (fg. 10 259 a, Feregi, Hunedoara)	În unele variante un personaj episodic — împărăteasa de pildă — este aceea care surprinde cerbul și anunță împăratul (= vînătorul, v. Papahagi, 74).
June dacă-mi auzeare El tare se-nspăimîntare, Puse arcu-nt-un genunche, Cum îl puse-n trei îl frînse. (Drăgoi, 92—100)	Această funcție lipsește de obicei din variantele în care metamorfoza nu este infirmată.

În colindele cu metamorfoze, spre deosebire de textele analizate pînă acum, vînătorul nu mai este cu exclusivitate un tînăr viteaz. Desigur atributul tinereții predomină; întîlnim însă ca vînător și „mari boieri", „împăratul" sau „cel uncheș bătrîn". Cerbul se înfățișează sub forma unei duble reprezentări: a) animal și b) ființă miraculoasă sau miraculos metamorfozată. Elementul fabulos intervine într-o măsură mult mai largă decît în categoriile anterior analizate; miraculosul se manifestă explicit — cerbul însuși infirmă aparența de animal și dă în vileag adevărata se identitate. Mărturisirea metamorfozei se reduce de obicei la un enunț: cerbul numește ființa căreia s-a substituit (f. des Sf. Ion), adăugînd uneori înrudirile și prerogativele (Sf. Ion cunună și botează, Păioara măsoară „Pămîntul cu umbletul/Și cerul cu cumpătul" etc.). Atunci cînd cerbul nu se substituie unui personaj miraculos, ci unui om, relevarea metamorfozei cuprinde și unele indicii asupra cauzei sau împrejurărilor ca, de exemplu, în varianta maramureșană *Sus în vîrfu muntelui* (Papahagi, 34): „Ho fărta/Nu mă-mpușca/Că eu nu-s cine gîndești/Că sînt prunc de diecel/Blăstămat de tata mneu/Să sui seara pă păduri/Nouă ai și nouă luni/Dac-acele plini-le-oi/Gios la sat scoborî-m-oi/În biserici băga-m-oi/Slujbe sfinte face-mni-oi/Clopot galbăn trage-mni-oi". Metamorfoza este pusă pe seama blestemului părintesc; ca și în basm, puterea blestemului acționează un timp anumit, după care se risipește. Peste vechile credințe și reprezentări populare s-a suprapus influența bisericii: fiul de diecel, scăpat de sub blestem, se purifică prin slujbe sfinte și dangăte de clopot.

În varianta culeasă de Bartók[15] (*Cel uncheș bătrîn*), uncheșul își îndreaptă cei nouă fii cu exclusivitate spre îndeletnicirea vînătorii. „El nu i-o-nvățat nice văcărași/Făr' el i-o-nvățat/Munții la vînat". Metamorfoza se prezintă într-o formă analogă basmului[16]: cei nouă fii bînd dintr-o urmă de „cerb mare" se preschimbă în cerbi.

---

[15] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*

[16] Basmul cunoscut la noi cu fiul de împărat care, bînd dintr-o urmă de cerb, se transformă în cerb; v. și S. Thompson, *Motif index of folk literature*, Copenhague—Bloomington, 1955—1958, D 555. I. Transformation by drinking from animal's track.

Într-o altă colindă (*Cel uncheş bătrîn*, fg. 8 921 a, Ruja—Tîrnava Mare) înrudită cu varianta Bartók, metamorfoza se atribuie altor cauze: fiii nu mai beau din urmă de cerb, Dumnezeu este acela care îi transformă, pedepsind astfel practica excesivă a vînătorii: „Drag tăicuţu nostru/Nu ne săgeata/Că tu nu ne-ai învăţat/Nici un purcăraş/Nici un stăvăruş/Făr' vînători de codru/Noi atît-am vînat/Păn' Dumnezeu cel sfînt/Pe noi ne-a năstămit/ Nouă cerbi în munte". Miraculosului popular (din var. Bartók) i s-a substituit, într-o redacţie vădit ulterioară, miraculosul şi etica creştinismului (Dumnezeu, ideea păcatului).

În cele mai multe variante, reprezentarea metamorfozei nu constituie un moment de totală surpriză. Numeroase indicii previn asupra unui substrat miraculos; cerbul sfidează făţiş tînărul, face stricăciuni şi are reacţii omeneşti, îşi împleteşte cunună, rîde sau cîntă. Toate aceste indicii reprezintă semnale mult mai clare decît cele menţionate la categoria II a). În proporţie directă cu contribuţia sporită a elementului miraculos, categoria II b), semnalele se înmulţesc şi devin mai limpezi. Cele două reprezentări ale cerbului, cerb animal şi personaj metamorfozat, se succedă, alternează sau se suprapun.

Sînt şi unele rare colinde (v. var. Barótk şi fg. 8 921 a) care debutează cu revelarea metamorfozei. În asemenea cazuri cele două imagini se suprapun: $\frac{\text{personaj metamorfozat}}{\text{cerb animal}}$.

Cerbul devine astfel un personaj cumulativ, animal şi totodată om. Efectul dramatic decurge tocmai din imposibilitatea disocierii celor două reprezentări suprapuse.

În colindele cu metamorfoze, ca şi în categoria II a), vînătoarea se reduce la o tentativă; între vînătorul care îşi pregăteşte arma şi cerbul sub aparenţă de animal se stabileşte un raport de tranzitivitate, vînător (subiect) — cerb animal (obiect).

Prin darea în vileag a adevăratei identităţi a cerbului, relaţia dintre eroi se modifică: vînătorul este acela care se subordonează cerbului. Interdicţia săgetării nu se mai adresează sub forma unei rugăminţi ca în categoria II a); cerbul opreşte imperativ vînătorul. Acesta nu renunţă la vînătoare de bună voie în schimbul unei compensaţii, ca în categoria II a), ci abdică înspăimîntat de miracol sau copleşit de prestigiul personajului metamorfozat.

Cazul extrem de răsturnare a relaţiei vînător — cerb îl întîlnim în varianta Bartok: cerbii după cum se relatează la începutul colindei sînt fiii metamorfozaţi ai vînătorului. Cînd tatăl (cel uncheş bătrîn) amăgit de înfăţişarea fiilor se pregăteşte să-i ucidă, aceştia nu numai că-i poruncesc să se oprească, dar îl şi ameninţă cu moartea: „Că noi te-om lua/ În ceşti coarne razi/Şi noi te-om ţipa/Tăt din munte-n munte/Şi din plai în plai/Şi din piatră-n piatră/Tot tîră te-i face".

Vînătorul însuşi devine vînat (obiect), iar cerbii agresori (subiect). Efectul dramatic nu decurge numai din inversarea relaţiei subiect — obiect. Contradicţia funciară dintre planul vînătorii şi cel al rudeniei sporeşte considerabil tensiunea dramatică; raportul de opoziţie dintre vînător — vînat contravine relaţiei fireşti de afinitate părinţi — copii.

Cu rolul de amortizare a violenței conflictului intervin în colinda suscitată numeroase diminutive și epitete cu valoare afectivă: „drag tăicuțul nostru", „dragi fiuții mei", „măicuța noastră" etc.

În colindele II b) cea mai frecventă ordine a succesiunii funcțiilor este următoarea:

A_2 Provocare	(Cerbul sfidează fățiș vînătorul)
D. Confruntare	(Vînătorul surprinde cerbul)
B. Preparative vînătoare	(Vînătorul își pregătește armele, uneori pornește călare la vînătoare)
E. Pregătire atac	(Vînătorul își încoardă arcul)
F_2 Interdicția uciderii	(Cerbul oprește vînătorul să-l săgete)
I. Relevarea metamorfozei	(Cerbul își dă în vileag identitatea)

Acest lanț de funcții se prezintă adesea în forme eliptice sau modificate. Astfel, de exemplu, în colinda *Pînă june-mi socotia-re* (Drăgoi, 92—100), funcția B (preparative vînătoare) lipsește, iar funcțiile D (confruntare) și E (pregătire atac) sînt subsumate aceleiași secvențe. Într-un asemenea exemplar avem lanțul: $A_2 - \boxed{DE} - F_2 - I$. Uneori (v. de ex. fg. 9 073 c, Ibănești, Mureș) seria funcțiilor se reduce la: $D - E - F_2 - I$. După cum am putut constata, A_2 (provocarea) joacă rolul unui semnal miraculos. Colinda citată suplinește absența funcției A_2 printr-un alt indiciu — vînătorii sînt urmăriți de nenoroc; acest amănunt previne aspra deznodămîntului neobișnuit al colindei (I revelarea metamorfozei). Alteori dimpotrivă, lanțul funcțiilor se amplifică printr-un adaos survenit în final. După ce ia cunoștință de metamorfoză, vînătorul se supune la interdicția săgetării (își frînge arcul); cerbul prezintă apoi metamorfoza revelată anterior drept o impostură. De exemplu, în colinda *Coborît-o cerb din munte* (fg. 10 249 a, Feregi, Hunedoara) la seria $A_2 - D - B - B - F_2 - I$ se alipesc funcțiile: F_3 supunere la interdicția uciderii (vînătorul își frînge arcul) și I_1 negarea metamorfozei (cerbul prezintă metamorfoza drept o minciună). În fapt, asemenea colinde au un final dublu: $F_2 - I$ și $F_3 - I_1$.

Prezența a două încheieri ar putea fi pusă în legătură cu influența bisericii, care, după cum rezultă din unele indicii și date[17], s-ar fi exercitat la noi într-un moment cînd colinda se structurase stilistic. Metamorfoza de proveniență creștină (Sf. Ion) intrînd în concurență cu vechi și persistente finaluri de colindă a putut fi resimțită de popor ca inadvertentă — de aci frecventa ei infirmare.

Cu cea mai mare libertate sînt mînuite funcțiile în colinda *Cel uncheș bătrîn* (var. Bartók), colindă care după cum am mai menționat folosește elemente comune basmului. Colinda *Cel uncheș bătrîn* prezintă următoarea ordine a succesiunii funcțiilor:

I Relevarea metamorfozei	(Fiii beau din urmă de cerb — se preschimbă în cerbi)
B_1C Preparative și căutare	(Cel uncheș își pregătește armele și pornește în căutarea fiilor)

---

[17] În memoriul pastorului Andreas Mathesius, redactat în 1647 la Cergăul Mic, se pomenește de diavoleștile cîntări pe care valahii se îndărătniceau să le cînte de Crăciun — citat de M. Pop în *Istoria literaturii române*, București, 1962, p. 13.

D Confruntare	(Întîlneşte nouă cerbi)
E Pregătire atac	(Unchesul îşi încarcă arma)
F_3 Interdicţia uciderii	(Cerbii opresc ameninţători unchesul)
I_2 Tentativă anulare metamorfoză	(Tatăl recunoscîndu-şi fiii îi roagă să se întoarcă acasă — să reintre deci în sfera umanului)
I_3 Reafirmarea metamorfozei	(Cerbii nu se mai pot întoarce acasă, metamorfoza este ireversibilă)

Funcţia iniţială I joacă rolul de „situation ouvrante" : dispariţia fiilor preschimbaţi în cerbi determină plecarea unchesului şi declanşarea conflictului. De remarcat de asemenea faptul că lanţul de funcţii are în această colindă o evoluţie în cerc, începe şi se încheie cu aceeaşi funcţie I, metamorfoza.

În încheiere ne propunem să urmărim comparativ ordinea succesiunii funcţiilor la variantele cele mai reprezentative aparţinînd categoriilor I, II a) şi II b)[18].

„Si l'on conçoit le récit (în cazul nostru colinda) non comme un enchaînement unilinéaire mais comme un entrelacement de séquences"[19] şi dacă ţinem seama de faptul esenţial că în colindă desfăşurarea epică nu este gratuită, ci reprezintă o exemplificare a urării finale spre care întregul lanţ de funcţii converge cu necesitate, vom reprezenta colindele cu cerb astfel (vezi tabel, p. 132—133).

Din confruntarea ordinii succesiunii funcţiilor în serii extinse, eliptice sau mult modificate (cf. tabelului) se observă :

funcţia A, care după cum am arătat are rolul de a favoriza declanşarea conflictului (categ. I), la care se adaugă şi acela de semnal miraculos (categ. II), lipseşte din unele variante ;

funcţiile B şi C în redacţii concise sînt de asemenea elidate ;

funcţia E (pregătire atac) este o constantă, reprezintă punctul de răscruce de la care survin deviaţiile (categ. II) ;

funcţia G (agonia cerbului), condiţionată de F (uciderea cerbului), apare în mod firesc doar în categ. I, funcţia I (revelarea unei identităţi ascunse) intervine cu exclusivitate în categoria II b), singura categorie care uzează în mod explicit de „deux niveaux de rapports, celui de l'être et celui de paraître"[20]. Privind în ansamblu categ. I, II a) şi II b), se poate remarca o creştere treptată a modificărilor în ordinea succesiunii funcţiilor. Mobilitatea funcţiilor se află în strînsă legătură cu gradul de miraculos implicat de categoriile amintite — atinge punctul maxim în colindele II b), colinde în care contribuţia elementului fabulos este cea mai largă şi explicită. Miraculosul reprezintă în colinda cerbului un factor de libertate care permite şi justifică derogările de la modelul genului;

---

[18] Marcăm prin săgeata dreaptă (→) raportul de succesiune. Punctele de opţiune şi raporturile dintre funcţiile binare le reprezentăm prin săgeată frîntă (↴).

[19] Claude Brémond, *op. cit.*, p. 26.

[20] Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, în „Communications", École Pratique des Hautes Études, Seuil, 1966, nr. 8, p. 143.

Tabel

I. Vînătoarea încheiată cu uciderea cerbului

Serie extinsă de funcţii

A provocare → B preparative vînat → C căutare → D confruntare → E preg. atac → F ucidere → G agonie } → urare
↓ H recompensă

Serie eliptică

C căutare → D confruntare → E preg. atac → F ucidere } → urare
↓ H recompensă

II. Vînătoare eludată

II a) cerb cruţat prin făgăduieli

cea mai frecventă ordine a succesiunii funcţiilor

A_1 provocare → |DE| confruntare + preg. atac } → urare
F_2 interdic. ucidere
↓
H_1 compensaţie

formă incidentală

C căutare → DE confrunt. + preg. atac } → urare
F_2 interdic. ucidere ←
↓
H_1 compensaţie

II b) cerb — metamorfoză

cea mai frecventă ordine a succesiunii funcţiilor

A_2 provocare → D confruntare → B preparat vînăt. → E preg. atac } → urare
F_2 interd. ucidere ←
↓
I revelarea metamorfozei

Succesiuni eliptice

A_2 provocare → $\boxed{DE}$ confrunt. + preg. atac
F_2 interdic. ucidere ←
I revelarea metamorfozei
→ urare

D confruntare → E preg. atac
F_2 interdicț. ucidere ←
↓ I revelarea metamorfozei
→ urare

Serie cu final dublu

A_2 provocare → D confruntare → E preg. atac
↓ F_2 interdic. ucidere ←
revel. metamorf. I → F_3 supunere la interd.
negare metamorf. I_1 ←
→ urare

Serie cu ordinea succesiunii funcțiilor mult modificată (var. Bartók)

I revel. metamorf. → $\boxed{BC}$ preparat. vînăt. + căutare → D confruntare + E preg. atac
I_2 tentativă anulare metamorfoză ← F_2 interd. ucidere ←
I_3 reafirmare metamorfoză
→ urare

insuccesul vînătorii, pentru a nu anula formula finală — urarea —, este atribuit unei intervenții miraculoase, „oferind o soluție ideologică, o posibilitate de transformare a conținuturilor învestite" [21].

*

Această prospecțiune preliminară în structura colindei ridică în general problema definirii textelor ceremoniale și rituale în raport cu mitul și povestea. Deși înglobează numeroase elemente de basm sau mit, textele care aparțin unor ceremoniale sau rituri au o structură distinctă. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că asemenea texte prezintă dualitatea, cîteodată ambiguă și greu discernabilă, între act practic care vizează o finalitate imediată și manifestare de artă. Determinarea modelului acestei largi categorii depășește ca importanță granițele unui gen; textele integrate unor rituri sau ceremoniale reprezintă însăși esența folclorului, stratul de bază din care se poate presupune că, în timp, s-au desprins și autonomizat și alte genuri populare.

Anexă

Tipuri de colindă eliminate din analiza noastră.

1. Ciuta mireasă

Personaje : tînărul viteaz
ciuta
mari boieri
fata pizmașă

Un tînăr întrebat de „mari boieri" sau de către alte personaje episodice de ce îi e calul asudat și hainele ponosite pretinde a fi vînat o „ciută lină fără splină". O fată pizmașă dă la iveală adevărul : tînărul n-a fost la vînătoare, ci a umblat căi depărtate după o mireasă. Ciuta are o simbolistică distinctă de cea a cerbului ; ca și în orațiile de nuntă simbolizează mireasa urmărită de tînărul vînător — mirele.

2. Ciuta proroacă

Personaje : ciuta prooroacă
turma de ciute
tînărul viteaz

Ciuta năzdrăvană, cuprinsă de presimțiri funeste, ca și Miorița, nu mai paște și nu se mai adapă (simptom clișeu în folclor pentru tristețe). Ciuta prorocește nimicirea turmei de către tînărul vînător. Prorocirea se îndeplinește întocmai. Ciuta scapă de soarta turmei fugind. Accentul nu cade pe vînătoare ; vînătoarea constituie doar un incident, unul din incidentele posibile, prin care se probează facultatea miraculoasă de a prevedea cu exactitate viitorul.

---

[21] A. J. Greimas, *Modèle transformationnel*, op. cit., p. 212.

3. Puiul de cerb şi ciuta-mamă

Personaje : ciuta-mamă
cerbul-pui
vînătorul

Un pui de cerb ameninţat cu săgetarea de către vînător nu mai paşte şi nu se mai adapă. Ciuta-mamă dă puiului un sfat fatal : pentru a scăpa de săgeata vînătorului îl îndeamnă să coboare în vale. Vînătorul îl găseşte şi-l ucide ; înainte de a muri, puiul adresează ciutei-mame reproşuri. Ponderea cade pe ideea destinului implacabil.

4. Cerbul încărcat cu daruri

Personaje : vînătorii
gazda (şi familia acestuia)
cerbul

„Negrii vînători" se roagă de gazdă să le dea drumul în livezile sale ; acolo, spun ei, se află un cerb încărcat cu daruri destinate gazdei şi familiei acestuia. Vînătoarea rămîne o vagă aluzie, iar cerbul un pretext de omagiere protocolară a gazdei şi familiei sale.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA COLINDĂ, LE THÈME DU CERF

Dans l'introduction, l'auteur définit la colindă par rapport au conte, en précisant aussi bien les points communs entre ces deux genres, que les différences. On insiste surtout sur l'appartenance de la colindă à un cérémonial ; par ses vœux finals (formules obligatoires) la colindă vise à influencer la réalisation du désir impliqué dans le micro-récit qu'elle apporte. L'apriorisme, contesté dans le conte, ou attribué parfois aux stéréotypies locales, est imposé dans la colindă par la logique intérieure du cérémonial.

Afin de démontrer la manière dont apparaissent et se justifient certaines modifications affectant le dénouement des colinde et le comportement des héros, l'auteur s'arrête au type le plus diversifié de colindă — celui du cerf. En adoptant comme critère la solution du conflit, on distingue deux grandes catégories : I la chasse terminée par la mise à mort du cerf ; II la chasse éludée. En ce qui concerne la II^e catégorie, elle peut être divisée en deux sous-catégories : II a) le cerf épargné à cause de ses promesses, II b) la métamorphose du cerf.

Pour chacune de ces catégories et sous-catégories l'auteur se propose de déterminer :

a) les personnages, par l'intermédiaire des fonctions et des qualificatifs qui leur sont attribués ;

b) la relation entre les personnages ;

c) l'ordre de succession des fonctions.

Dans la I^{re} catégorie le cerf se situe sur le plan concret de la réalité. La relation entre le sujet (le chasseur) et l'objet (le cerf) est de transitivité. Dans la II^{e} catégorie où le cerf apparaît non plus comme un gibier quelconque, mais comme un être disposant de pouvoirs extraordinaires, la relation tend à se modifier ; dans la sous-catégorie II b) le chasseur devient gibier et les cerfs se transforment en agresseurs. Un regard d'ensemble sur les catégories analysées met en évidence un accroissement progressif des modifications dans l'ordre de succession des fonctions.

La mobilité des fonctions est en relation étroite avec le degré de merveilleux impliqué dans les catégories en question, atteignant son point culminant dans les colinde II b). Le merveilleux représente dans la colindă du cerf un facteur de liberté, « une solution idéologique » permettant les dérogations au modèle du genre.

CÎNTECUL VERGELULUI

TRAIAN MÎRZA și GHEORGHE PETRESCU

Dintre toate sărbătorile de peste an care prilejuiesc manifestări folclorice mai însemnate nu este alta de care să fie legate atîtea obiceiuri şi credinţe populare ca aceea a Anului Nou. Semnificaţia strict calendaristică a acestei sărbători motivează şi explică bucuria cu care oamenii de pretutindeni o întîmpină de veacuri, sentiment îmbinat şi cu speranţa pentru mai bine, dar şi cu curiozitatea pentru ceea ce noul an poate să aducă fiecăruia. Semnificaţiei calendaristice a sărbătorii i se alătură şi aceea de a fi plasată în relativa pauză ce marchează încheierea unui ciclu de producţie şi începerea altuia, cînd deci lucrul la ţară este mai puţin, dar casa îndestulată, precum şi plasarea ei în faţa „cîşlegilor de iarnă", cînd în mediile noastre folclorice se fac cele mai multe nunţi.

Funcţia unora din manifestările folclorice ale acestui prilej este de aceea *felicitarea* și *urarea* (pluguşor, colindă, sorcovă, vasilcă), a altora *petrecerea* sau şi dorinţa de *a cunoaște* ori mai degrabă *a ghici* — prin diferite mijloace — viitorul hărăzit fiecăruia şi mai cu seamă celor tineri. Potrivit unor străvechi superstiţii şi credinţe populare, viitorul poate fi ghicit de către persoane pricepute sau chiar de către oricine, fapt pentru care lucruri din cele mai diferite (fîntînile, izvoarele, parii de la gard, perii de porc, peria, pieptenul, bobii de fasole sau de linte, lumînările, plumbul topit, inelele ş. a.) sînt chemate să dezvăluie taina ce o ascund. În această sferă de credinţe şi practici se situează şi obiceiul cunoscut în cea mai mare parte a ţării sub numele de *vergel* sau *vergelat*. Denumirea îi vine de la vergelele, respectiv nuielele, beţişoarele folosite în practicarea acestui obicei [1].

Cu semnificaţiile sale cele mai vechi, obiceiul este menţionat şi explicat — ce-i drept, cam lapidar — încă de Dimitrie Cantemir în a sa *Descriere a Moldovei*. El este „un fel de ghicire prin care moldovenii, punînd niște nuiele într-un chip ştiut, în noaptea dinspre întîi ianuarie, se încumetă să ghicească toată norocirea şi năpasta pe care le va aduce anul întreg" (1, p. 273).

---

[1] *Dicţionarul limbii române moderne* (1958) explică termenul ca rezultat din rădăcina *verg* a lui *vergea* şi sufixul *el*, deci *vergel*.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 2, p.137—149, Bucureşti, 1969

Datele privitoare la *vergel* sporesc considerabil în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin materialele etnografice şi folclorice cuprinse în revistele „Familia" din Pesta (1866, 1868, 1869, 1871), „Gazeta poporului" din Timişoara (1888), „Tribuna" din Sibiu (1890), „Şezătoarea" din Fălticeni (1892, 1893), în lucrările unor autori ca Iosif Vulcan [2], Teofil Frâncu — George Candrea (2), S. C. Mîndrescu [3], dar mai ales în cuprinzătorul studiu *Sărbătorile la români* al lui Simeon Florea Marian (3), care, pe lîngă sintetizarea întregii literaturi a vremii, aduce în această problemă date noi, obţinute prin comunicările verbale ori în scris ale colaboratorilor săi de pe aproape întregul teritoriu etnic românesc. Pe baza informaţiilor de care dispunea şi pe baza unor criterii adecvate, autorul stabileşte trei *specii de vergel* (ce se deosebesc între ele prin scopul, timpul şi modul serbării lor, parte şi prin credinţele cu care sînt îmbinate şi persoanele ce le serbează), dîndu-ne astfel cea dintîi şi totodată unica sistematizare de care dispunem pînă în prezent în legătură cu acest obicei.

Baza informaţională de la sfîrşitul secolului trecut era în măsură să dea o imagine nu numai asupra răspîndirii, desfăşurării şi diversificării obiceiului, ci, într-o măsură mai mică, şi asupra producţiilor folclorice ce-l însoţeau. În acest sens, semnificativ este citatul de subsol, după M. Popovici Popa, al sus-amintitului studiu în care se descrie desfăşurarea obiceiului în unele sate bănăţene şi care cuprinde menţiunea că la un moment dat „feciorii încep a hori *hora vergelului*" [4]. Despre textul şi melodia acestei hori nu se pomeneşte nimic, dar menţiunea însăşi că la sfîrşitul secolului trecut exista în satele bănăţene un cîntec anume, integrat acestui obicei, este deosebit de preţioasă.

De existenţa unui astfel de cîntec aflăm şi din descrierea mult mai amănunţită a obiceiului din ţinutul Năsăudului [5]. De astă dată textul poetic al cîntecului este consemnat. Conţinutul său este strîns legat de semnificaţia obiceiului — prezicerea viitoarelor căsătorii —, cît şi de desfăşurarea practică a acestuia. Rezumînd descrierea, reţinem astfel că în seara de Sîn-Văsiiu (Anul Nou) fetele de măritat se adună la casa unde umblă ele obişnuit la şezătoare, aducînd fiecare cîte o „veriguţă" (cununiţă), pe care o introduc într-o cofă cu apă. În timp ce una dintre ele învîrteşte cununiţele din cofă, cu un mănunchi de busuioc, celelalte cîntă:

Sîn-Văsiiu, Văsiiu
Unde te găsiiu
La vadul-bogat
Cine te-a legat?
Petrea cu Ignat;
Dă-mi, doamne, bărbat!
. . . .

---

[2] I. Vulcan, *Novele*, t. II, Pesta, 1872.

[3] S. C. Mîndrescu, *Literatură şi obiceiuri poporane din comuna Rîpa de Jos, comitatul Mureş-Turda* (*Transilvania*), Bucureşti, 1892.

[4] M. Popovici Popa, *Viaţa sătenilor în timp de iarnă*, în „Gazeta poporului", an. IV, Timişoara, 1888, nr. 18, p. 5 (după 3, p. 87).

[5] Ştefan Buzilă, *Nunta la ţăranul român din jurul Năsăudului*, în „Tribuna", an. VII, Sibiu, 1890, nr. 198 (după 3, p. 76—77).

Cînd se ajunge cu cîntatul la versurile :

Sus, vere, drăguță,
Scoate-mi veriguță !

mănunchiul de busuioc este scos afară pentru a se vedea a cui veriguță s-a prins de el. Procedeul se repetă de mai multe ori, după care se trag concluziile privitoare la măritișul participantelor. Melodia cîntecului nu este consemnată nici în acest caz.

Literatura secolului trecut înregistra obiceiul ca pe unul care, ,,de la un timp încoace, în unele sate s-a dat cu totul uitării'' (3, p. 81). El era totuși general răspîndit și însoțit pe alocuri de producții artistice proprii. Era de așteptat, oricum, ca baza informațională de la sfîrșitul secolului al XIX-lea să stimuleze în perioada imediat următoare un interes pentru lărgirea și adîncirea cercetărilor privitoare la *vergel*; dar, în afara unor investigații de ordin literar sau lingvistic ce cuprind sumare referiri la acest obicei (4 ; 5), interesul pentru el este în continuare ca inexistent. Cu toate că nu era mai puțin important ca alte obiceiuri, genuri și specii mai mărunte ale folclorului nostru (paparudă, scaloian, vasilcă ș. a. — și ele pe cale de dispariție), *vergelul* cu producțiile sale artistice rămîne neglijat de folcloristica secolului al XX-lea ; el este omis chiar dintr-o lucrare de bază cum este *Istoria literaturii române*, vol. I, editată recent (1964) de Academie și care dă — pînă acum — cea mai cuprinzătoare privire asupra folclorului nostru. Pe lîngă acest minus al folcloristicii secolului al XX-lea, se impune a fi subliniată *lipsa totală a consemnării* — pînă mai recent — *a vreunui material muzical* legat de acest străvechi obicei.

*

Identificat pentru prima oară în satul Bucea (comuna Ciucea, județul Cluj) și notat în 1955 (de Tr. Mîrza) după auz, *cîntecul vergelului* din același sat a fost înregistrat în 1956 de I. Nicola și Tr. Mîrza, iar în 1961 de Tr. Mîrza, pe bandă de magnetofon, și inclus în colecțiile de cîntece ale cursului de folclor [6] predat în cadrul Conservatorului de muzică din Cluj.

Cercetările noastre de teren din ultimii doi ani ne-au permis să identificăm și să înregistrăm acest cîntec (și o dată cu el și cîteva descrieri ale vergelatului) și în alte cîteva localități din județul Bihor, respectiv : Bratca, Lorău, Delureni (fost Beznea), Valea Crișului (fost Valea Neagră), Aștileu, Lugașul de Jos și Lugașul de Sus [7].

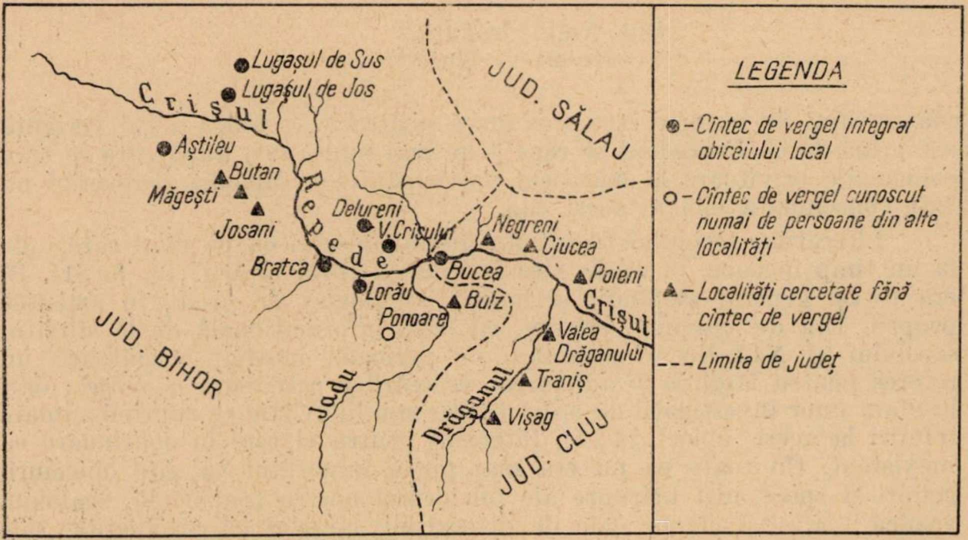
---

[6] a) I. Nicola — Tr. Mîrza, *Colecție de cîntece populare*, anexă la Cursul de folclor, Cluj, Litografia învățămîntului, 1958, nr. 153, p. 76 ; b) I. Nicola — Ileana Szenik — Tr. Mîrza, *Curs de folclor muzical*, p. I, București, Editura didactică și pedagogică, 1963, nr. 159, p. 302.

[7] Un cîntec de vergel a fost cules de noi și în satul Ponoare, dar este cunoscut acolo numai de o singură femeie, originară din Bratca.

Aflăm de asemenea de la Mariana Kahane, cercetător principal la Institutul de etnografie și folclor din București, că în arhiva Institutului se află înregistrat un cîntec ,,la vărgea'' la cota mg. 3414 Vb, Viștea de Sus — Făgăraș, culeg. Mariana Kahane — Lucilia Georgescu. Folosim prilejul pentru a exprima mulțumirile noastre pentru toate informațiile în legătură cu acest cîntec.

Ex.1


Lugaşul de Sus
Lugaşul de Jos
Crişul Repede
Aştileu
Butan
Măgeşti
Josani
Bratca
Delureni
V.Crişului
Negreni
Ciucea
Bucea
Poieni
Lorău
Bulz
Ponoare
Valea Drăganului
Traniş
Vişag
Crişul
Iadu
Drăganul
JUD. SĂLAJ
JUD. BIHOR
JUD. CLUJ
LEGENDA
● - Cîntec de vergel integrat obiceiului local
○ - Cîntec de vergel cunoscut numai de persoane din alte localităţi
▲ - Localităţi cercetate fără cîntec de vergel
--- Limita de judeţ

În toate localităţile menţionate mai sus *vergelul* sau *vărjelul* — cum i se mai spune — este o petrecere sărbătorească de Anul Nou, un ,,revelion ţărănesc" cum îl explică Maria Bulzan (70 ani) din Bucea, la care iau parte, de regulă, flăcăii şi fetele de măritat, pentru a-şi încerca norocul în privinţa căsătoriei.

Ca cele mai multe manifestări folclorice colective, *vergelul* are în aceste localităţi un caracter organizat, o desfăşurare ce include momente ceremoniale, personajele sale fiind investite cu atribute speciale ; el impune de asemenea anumite reguli de conduită, a căror încălcare atrage aspre sancţiuni de natură socială.

În organizarea sa iniţiativa o au feciorii satului ; ei îşi aleg dintre dînşii — încă de la Crăciun — ,,primarii de vergel" sau ,,biraiele", adevăraţi regizori ce veghează la buna desfăşurare a vergelatului ; aleg locul, respectiv casa de vergelat, şi persoana cu rol de oficiant al ceremoniei vergelului, ,,goga" sau ,,goaga" (bărbat sau femeie)[8] ; tot ei invită fetele de măritat ,,la vergel", fiecare pe cine vrea. Pentru serbarea *vergelului*, feciorii urmează să se mai îngrijească de muzicanţi şi băutură, iar fetele de-ale mîncării. Desfăşurarea momentului ceremonial reclamă apoi cîteva ustensile, între care unele comune, pe cînd altele diferă de la un grup de sate la altul sau şi de la sat la sat. Peste tot sînt utilizate vergelele, anume confecţionate sau şi din cele folosite în alte scopuri (la războiul de ţesut, de exemplu) ; peste tot, feciorii şi fetele care ,,întră în vergel" aduc cu sine cîte un inel, fiecare cu însemnul său. La acestea se adaugă apoi o cofă sau două cofe — cu sau fără apă — şi un cearceaf (Bucea, Valea Crişului, Lorău, Bratca) sau o ,,postavă" (covata folosită la frămîntatul pîinii) și două „taljere” (farfurii — Delureni, Aștileu, Lugaș).

---

[8] Acest termen ,,goga" sau ,,goaga" — polisemantic în lexicul nostru popular — este legat aici numai de *vergel* şi este astăzi cu înţeles pierdut de cei care-l folosesc.

Vergelul începe în ajun de Anul Nou, de cu seară sau de cum începe noaptea, cînd toți cei așteptați sînt prezenți. După o scurtă petrecere începe partea ceremonială a obiceiului. În prezența „biraielor”, fetele și feciorii pun separat, în cele două cofe sau în cele două farfurii, inelele lor. Acoperit cu un cearceaf (acolo unde inelele se introduc în cofe) sau așezat sub covata de lemn (acolo unde inelele se pun în farfurii), „goga” amestecă inelele cu ajutorul vergelelor, timp în care se execută *cîntecul vergelului*, strîns legat în conținutul său de desfășurarea acestui moment ceremonial (asupra acestei probleme vom reveni). La ultimele versuri ale cîntecului, „goga” scoate, fără a alege, cîte un inel din fiecare cofă sau din fiecare farfurie, posesorii urmînd a forma o pereche. Procedeul se repetă pînă se scot din cofe sau farfurii toate inelele. Se întîmplă ca astfel de „sorți” să coincidă cu dorințele celor care iau parte la vergelat și în acest scop „goga” este destul de dibaci pentru a potrivi el însuși perechile, fără a fi totuși prins; dar se întîmplă și altfel. Este însă o regulă statornicită prin tradiția nescrisă ca în continuare perechile astfel sortite să petreacă toată noaptea de Anul Nou împreună, iar pe alocuri și în ziua de Anul Nou. Stă totodată în tradiția populară ca un refuz dintr-o parte sau alta, de a petrece astfel împreună, să fie aspru sancționată de comunitatea tineretului sătesc. Abia după terminarea *vergelului* — marcată de cinstirea părinților fetelor de către feciori — obligația de a petrece împreună a celor sortiți încetează. În multe cazuri, această petrecere a perechilor este preludiul nunților care se fac în cîșlegile de iarnă sau și peste an.

★

Prin conținutul său, *cîntecul vergelului* este strîns legat de semnificațiile străvechi ale obiceiului, precum și de însăși desfășurarea acestuia. Tematic, el constă din cîteva motive ce se conturează mai mult sau mai puțin clar în materialul înregistrat de noi.

Primul motiv tematic — prezent în toate textele — este o *invocație* ce împletește ea însăși origini diferite.

a) Una străveche, precreștină, ce amintește de acele acțiuni magice ale omului ce aveau să-i asigure bunul său trai, belșug în recoltă, ca de exemplu :

Hîș, păiță, hîș [păiță = pasăre]
Pă țarini domnești
Semănînd grăiețe, [grăiețe = grîne]
Secerînd grăiețe ! [9]

Prin deformarea sensului, „păiță” ajunge în unele variante locale : „oiță” (Lugașul de Sus), „joiță” (Aștileu), „toiță” (Bratca). Motivul este de altfel regăsibil în răspîndita formulă — din folclorul copiilor — pentru alungarea păsărilor din holde.

---

[9] Arhiva Conserv. muzică Cluj, mg. 1459/3.

b) O alta — relativ mai recentă — care conține elemente religioase, asociate însă unor forme lexicale străvechi, ca :

Drine, doamne, drine	[drine = dă-ne]
Sîn-Văsii de mîne	[Sîn-Văsii = Sfîntul Vasile]
Că luncile-s pline	
Tă' de grai galbine	[grai = grîne]
Și de oi sărine ![10]	[sărine = seine]

Prin aceeași deformare de sens — ca mai sus — „Sîn-Văsii" ajunge în alte variante locale „sînt vase" (Bucea).

După invocație, în cele mai multe cîntece de vergel analizate de noi se trece la motivul *aluziei la căsătoria* ce și-o doresc tinerii :

Din grai ce ne-om face?
Colaci de nănași.
Colaci cui i-om da?
Domnului i-om da,
El ne-a cununa[11].

Sau :

Săcerînd grăiețe,
Făcînd cununițe
Pă cap la fetițe;
Cunună de flori
Pă cap la feciori[12].

Ultimul motiv tematic — prezent și el în toate textele — este legat de desfășurarea ceremonialului și are rostul de a indica ce anume are de făcut „goga" în acest moment al cîntatului :

Scoate, goagă, scoate
Inelaș frumos
De norocul nost' ![13]

sau :

Scoate, goagă, scoate
Inel de-argințel,
Dejet mititel,
Mire frumușel ![14]

Motivele tematice prezente în toate textele sînt prin urmare motivul inițial — al invocației — și motivul final, cel cu rol de indicator în desfășurarea ceremonialului. Textele poetice ale cîntecului de vergel, din cîteva localități, se rezumă astăzi numai la aceste două motive. Cele din Bucea însă cuprind, pe lîngă cele trei motive tematice arătate mai sus, încă vreo cîteva versuri, ca :

Cunună de flori,
Mai ședeți, feciori !
Cunună verde-*le*,
Mai ședeți, fete-*le* ![15]

dar despre care Maria Bulzan ne-a relatat că „îs pusă", sînt adică versuri adăugate. Întrebată de ce afirmă acest lucru, aceeaşi informatoare ne-a răspuns promt : „Nu să poate să fie cîntecu pre lung, pentru că se repetă de multe ori”. Admiţînd ca logică această explicaţie, ne-a surprins totuşi textul pe care ni l-a dictat aceeaşi Maria Bulzan, text care după motivul invocaţiei conţine adaosul :

---

[10] Mg. 1459/13.
[11] Mg. 1459/13.
[12] Mg. 1459/3.
[13] Mg. 1099/10.
[14] Mg. 260/VI/1.
[15] Mg. 1459/20.

Haide, bade-ncoace
Pîntră busuioace,
Că dacă s-a coace
Cunună ţ-oi face ![16]

adaos care — ca şi cel de mai înainte — aminteşte de cîntecul de la claca de tors, neîntîlnit astăzi în Bucea, dar identificat de noi în satele învecinate din amonte — pe valea Crişului Repede şi pe valea Drăganului.

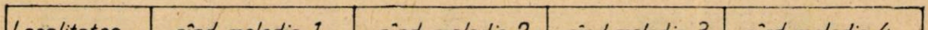
*

Din punct de vedere structural, cîntecele de *vergel* înregistrate de noi prezintă numeroase elemente comune, pe lîngă altele care le diferenţiază şi le grupează în cîteva tipuri distincte.

Comun — în primul rînd — este versul lor, care aparţine tetrapodiei pirice şi care are un important rol de structurare a ritmului, a celulelor ritmico-melodice şi a rîndurilor melodice.

Comun — în ceea ce prezintă mai esenţial — este şi ritmul lor. Structurat în toate cazurile de vers şi picioarele sale metrice, ritmul acestor cîntece are o alcătuire celulară bisilabică, în care celule cu valoare globală de două optimi — respectiv piricul şi înlocuitoarele sale (triolet de optime şi pătrime, ori şaisprezecime cu optime punctată), preponderente ca număr şi frecvenţă — se combină cu alte celule ritmice, derivate prin augmentarea sau multiplicarea valorii de bază — convenţional optime. Tabelul de mai jos, ce cuprinde schemele ritmice ale cîntecelor analizate (în care însă variantele cu structură ritmică identică sînt reprezentate de o singură schemă)

Ex.2



---

[16] Idem.

este în măsură să ilustreze în plus locul constant — în structura ritmică a tuturor cîntecelor analizate — al celulelor pirice şi al înlocuitoarelor cu aceeaşi valoare globală, ca şi locul aproape constant al celor derivate pe calea multiplicării, respectiv:

— celula primă şi a doua din rîndurile melodice 1, 2, 4;

— celula primă şi a doua sau a doua şi a treia din rîndul melodic 3, reprezentate de piric sau înlocuitoare de aceeaşi valoare globală;

— ultima celulă a rîndurilor 2 şi 4, mai puţin alte locuri, reprezentate de celule cu valori augmentate.

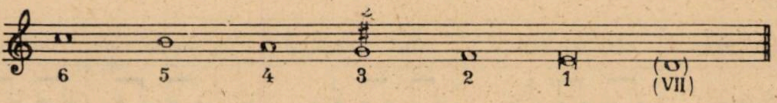
Cu destinaţia unei execuţii colective, ritmul celor mai multe cîntece de *vergel* are o formă măsurată şi o mişcare potrivită şi abia cîteva o formă uşor rubatizată, apropiată sistemului *parlando rubato*.

Comun este apoi aspectul în general silabic al melodiei; puţinele melisme se desfăşoară numai pe durata cîte unui singur timp ritmic. Comună în anumite privinţe — cu excepţia unui singur cîntec — este, în fine, şi forma lor arhitectonică, respectiv forma închegată şi alcătuită din patru rînduri melodice. După conţinutul melodic al acestor rînduri, strofele aparţin însă unor tipuri diferite (vezi mai jos).

Ceea ce diferenţiază mai pregnant cîntecele de *vergel*, al amintitelor localităţi, este structura lor tonal-modală. Din acest punct de vedere ele apar ca variante apropiate ale unor tipuri melodice care — în aria de răspîndire cunoscută pînă acum — conturează cîteva microzone.

I. Primul tip provine din microzona localităţilor Aştileu, Lugaşul de Jos şi Lugaşul de Sus, în jur de Aleşd, şi este reprezentată în materialul nostru de 3 variante. El se caracterizează printr-o structură hexacordală frigică, cu sau fără cromatizarea superioară a treptei a 3-a, cu sau fără subtonul finalei, scara sintetică a acestora fiind:

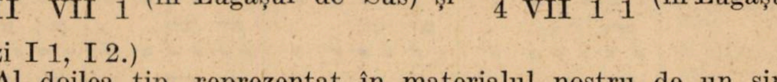
Ex.3



Strofa lor aparţine tipului ternar, cu formele: $\begin{matrix}A & B & B & C\\ 4 & 4 & 2 & 1\end{matrix}$ (în Aştileu), $\begin{matrix}A & B & Bv & C\\ 4 & VII & VII & 1\end{matrix}$ (în Lugaşul de Sus) şi $\begin{matrix}A & B & C & C\\ 4 & VII & 1 & 1\end{matrix}$ (în Lugaşul de Jos). (Vezi I 1, I 2.)

II. Al doilea tip, reprezentat în materialul nostru de un singur exemplar — din Lorău —, prezintă scara hexacordală:

Ex.4



de o structură echivocă în interpretarea înregistrată de noi, datorită impreciziei funcţionale a sunetelor *Mi* şi *Re*, imprecizie care afectează şi structura arhitectonică a cîntecului, căci, după o grupare a rîndurilor melodice în forma ABCA, în continuare revine constant, pînă la epuizarea întregului text poetic, gruparea BCA, fără a da totuşi impresia unei forme închegate (vezi II 1).

III. Al treilea tip, reprezentat în culegerile noastre de 8 variante, provine din microzona localităţilor bihorene de pe cursul superior al Crişului Repede: Valea Crişului (1 var.), Delureni (2 var.), Bratca (2 var.), Ponoare (1 var.) şi Bucea, jud. Cluj (2 var.). Melodiile acestui tip se caracterizează printr-un ambitus de octavă şi structuri tonal-modale înrudite prin derivarea lor din pentatonia *re—mi—sol—la—si—re*. În diferitele variante, structura tonal modală concretă este:

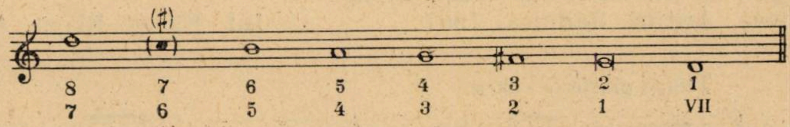
— un ionic pe *re*, cu cadenţă finală dorică (în variantele din Bucea şi Ponoare),

— un doric pe *mi*, cu subtonul finalei (în variantele din Bratca),

— un eolic pe *mi*, cu subtonul finalei (în variantele din Delureni),

— un minor pe *mi*, eliptic de treapta a 6-a şi cu subtonal finalei (în varianta din Valea Crişului). Scara sintetică a acestor structuri înrudite este:

Ex.5



Strofele lor, din patru rînduri melodice, aparţin tipului ternar, respectiv: $\overset{A}{5}\,\overset{Av.}{5}\,/\overset{B}{1}\,\overset{C}{2}$ (Bucea) şi $\overset{A}{5}\,\overset{B}{1}\,/\overset{B}{1}\,\overset{C}{2}$ (Ponoare), sau formei de trecere de la tipul ternar la cel cuaternar, respectiv: $\overset{A}{4}\,\overset{A_B}{1}\,/\overset{C}{VII}\,\overset{D}{1}$ (Delureni, Valea Crişului, Bratca). (Vezi III 1, III 2.)

*

Peste tot unde am înregistrat aceste cîntece, melodia lor este considerată de localnici ca fiind numai „a vergelului". Investigaţiile noastre confirmă şi ele acest lucru. Dar cu lărgirea cercetărilor şi în satele de la est de Bucea, am înregistrat şi alte variante melodice ale tipului III, care vehiculează aici texte poetice ale cîntecului de la claca de tors, numite „hora clăcii". Ceea ce ne atrage în mod deosebit atenţia este însă faptul că acelaşi tip melodic este reprezentat şi de un cîntec al clăcii de tors cules de Ilarion Cocişiu în localitatea Valchid din zona Sighişoarei şi publicat în *Monografia judeţului Tîrnava Mare.* Faptul probează astfel: a) folosirea în trecutul mai îndepărtat a unei melodici comune atît de către cîntecele de vergel, cît şi de cele de la claca de tors, fapt ce a putut înlesni şi contaminarea tematică la care ne-am referit mai înainte[17]; b) unitatea melodicii acestor genuri pe arii cu mult mai întinse în trecut. Nu este însă exclusă posibilitatea unei circulaţii a melodiei în cauză de la o zonă la alta, chiar şi atît de îndepărtate ca în cazul dat. Aspectul este oricum suficient pentru a motiva un interes de continuare, de lărgire şi de adîncire a investigaţiilor noastre din viitor.

---

[17] În sprijinul acestei afirmaţii vine şi comunicarea în scris pe care ne-o face cercetătoarea Mariana Kahane, potrivit căreia cîntecul „la vărgea" înregistrat de d-sa şi Lucilia Georgescu în Viştea de Sus, din zona Făgăraşului, foloseşte aceeaşi melodie ca şi cîntecul de clacă („al găzdiţei") local.

ANEXĂ

CÎNTECUL VERGELULUI

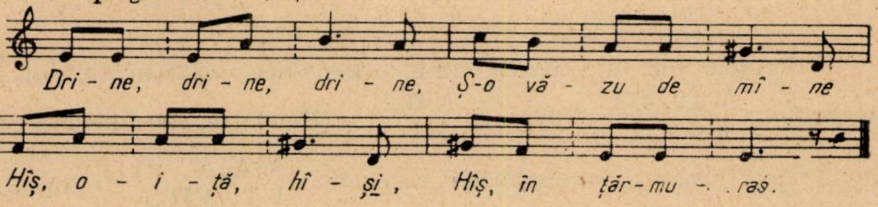
Tipul 1

I 1

Mg. 1 250/34 (Conservatorul de muzică Cluj)
Culeg. : Tr. Mîrza, Florin Soare, Stela Ionaş, Aritina Rădulea, 1967

Lugaşul de Sus, jud. Bihor
Inf. Floare Blaga, 40 ani

Tempo giusto (♩ = 112/m)

Ex.6

Dri - ne, dri - ne, dri - ne, Ş-o vă - zu de mî - ne
Hîş, o - i - ţă, hî - şi, Hîş, în ţăr - mu - . raş.

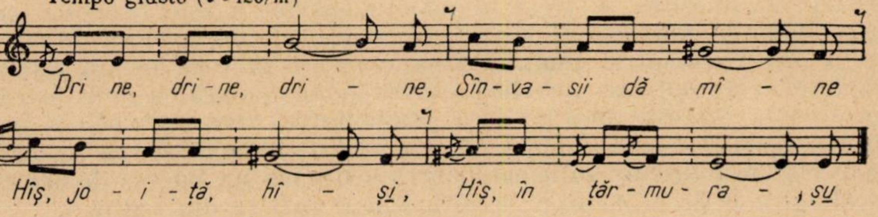
Scoate, goagă, scoate
Inel de-arginţăl
Deget mititel !

I 2

Mg. 1 367 (Conservatorul de muzică Cluj)
Culeg. : Tr. Mîrza, Gh. Petrescu, 1967

Aştileu, jud. Bihor
Inf. Floriţa, Ardelean 47 ani

Tempo giusto (♩ = 120/m)

Ex.7

Dri ne, dri - ne, dri - ne, Sîn - va - sîi dă mî - ne
Hîş, jo - i - ţă, hî - şi, Hîş, în ţăr - mu - ra - , şu

Hîş în ţărmuraşu
Roşu pelinaş !

Scoate, goagă, scoate
Inel de-arginţăl*u*
Dejet mititel*u* !

Tipul II

II 1

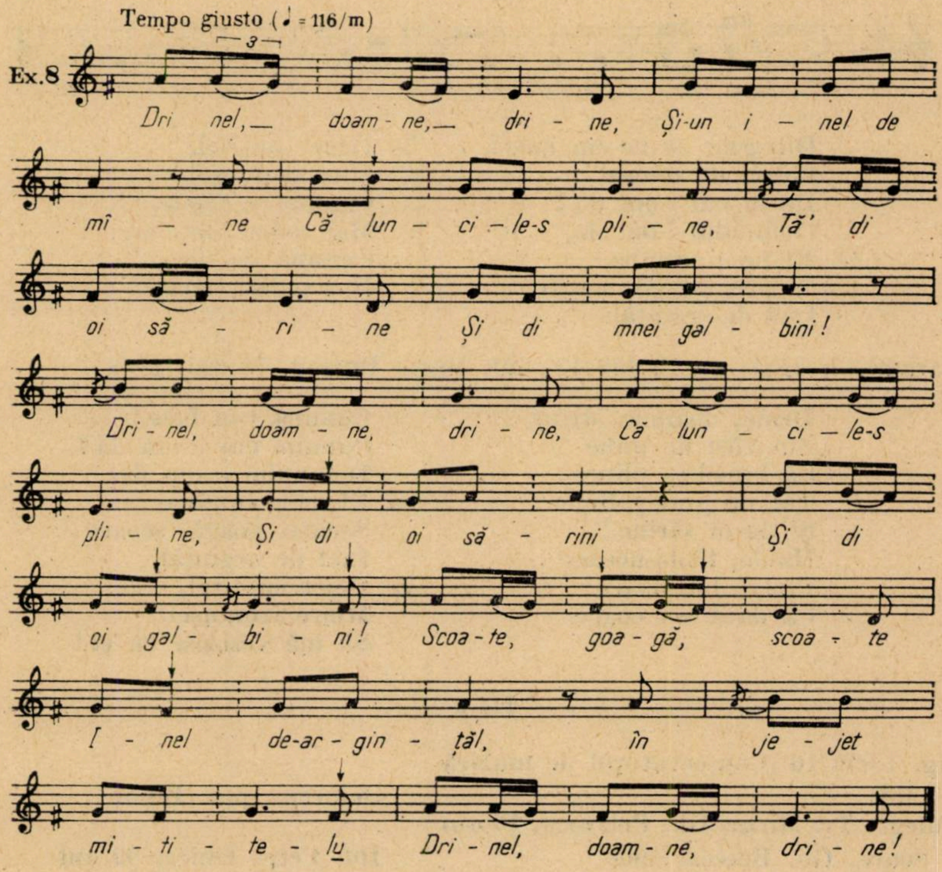
Mg. 1 459/18 (Conservatorul de muzică Cluj)

Culeg.: Tr. Mîrza, Florin Soare, Stela Cosma, 1967

Lorău, jud. Bihor

Inf. Floare Macra, 70 ani; Oana Sferle, 66 ani

Ex.8


Tempo giusto (♩ = 116/m)
3
Dri nel, doam - ne, dri - ne, Și-un i - nel de
mî - ne Că lun - ci - le-s pli - ne, Tă' di
oi să - ri - ne Și di mnei gal - bini!
Dri - nel, doam - ne, dri - ne, Că lun - ci - le-s
pli - ne, Și di oi să - rini Și di
oi gal - bi - ni! Scoa - te, goa - gă, scoa - te
I - nel de-ar - gin - țăl, în je - jet
mi - ti - te - lu Dri - nel, doam - ne, dri - ne!

Tipul III

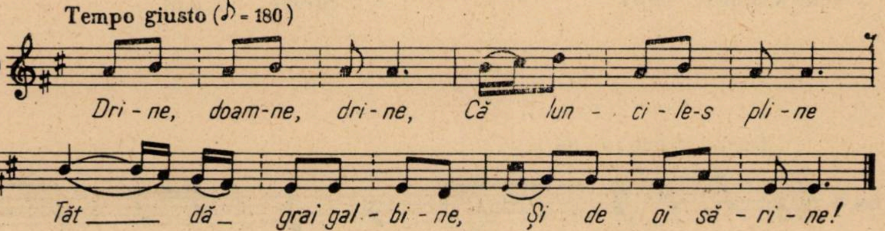
III 1

Mg. 260 /VI /1 (Conservatorul de muzică Cluj)
Culeg. : Tr. Mîrza şi grup de studenţi, 1961

Bucea, jud. Cluj

Inf. Vasile V. Ilea, 50 ani; Floriţa Ilea, 46 ani

Ex. 9


Tempo giusto (♪ = 180)
Dri - ne, doam-ne, dri - ne, Că lun - ci - le-s pli - ne
Tăt dă_ grai gal - bi - ne, Şi de oi să - ri - ne!

Din grai ce ne-om face?
Colaci de nănaşi.
Da ei cui i-om da?
Domnului i-om da,
că El ne-a cununa.
Scoate, goagă, scoate
Inel de-arginţăl
'n Deget mititel,
Mire frumuşel.
Cunună verde-*le*,
Mai şedeţi, fete-*le*;
Cunună de flori,
Mai şedeţi, feciori.

Variantă la text, mg. 1 459 /13 ; inf. Maria Bulzan, 70 ani, 1968

Drine, doamne, drine
Sîn-Văsi de mîne
Că luncile-s pline
Tăt de grai galbine
Şi de oi sărine!
Haide, bade-ncoace
Pîntre busuioace
Că dacă s-a coace
Cunună ţ-oi face!
Cununa cui u-om da?
Domnului u-om da,
că El ne-a cununa.
Scoate, goagă, scoate
Inel de arginţăl
în Dejet subţîrel,
Mnire frumuşel
Să mă veselesc cu el!

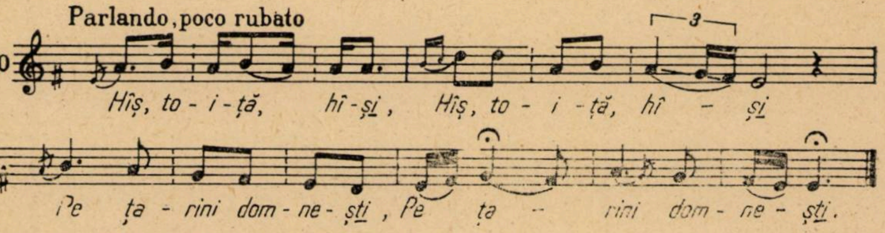
III 2

Mg. 1 099 /10 (Conservatorul de muzică Cluj)
Culeg. : Tr. Mîrza, Gh. Petrescu, Florin Soare, Gh. Bercea, 1966

Delureni, jud. Bihor

Inf. Petru Onica, 52 ani

Ex.10


Parlando, poco rubato
3
Hîș, to - i - ță, hî - și, Hîș, to - i - ță, hî - și
Pe ța - rini dom - ne - ști, Pe ța - rini dom - ne - ști.

Semănînd grăiețe,
Săcerînd grăiețe,
Făcînd cununițe
Pe cap la fetițe;
Cunună de flori
Pe cap la feciori.
Scoate, goagă, scoate
Inelaș frumos
Spre norocul nost'!

Variantă la text mg. 1 099/11, inf. Costin Butiri, 73 ani (1966)

Drine, doamne, drine
Că luncile-s pline
De grîuri galbine
Și de oi sărine.
Scoate, goagă, scoate
Inel de-argințel
Dejet mititel;
Inelaș frumos
Spre norocul nost'!

BIBLIOGRAFIE

1. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, E.S.P.L.A., 1956.
2. T. Frâncu — G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni*, București, 1888.
3. S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, vol. I, București, 1898.
4. Emil Petrovici, *Folclor din Valea Almăjului* (*Banat*), în „Anuarul Arhivei de folclor", III, București, 1935.
5. Emil Petrovici, *Texte dialectale*, supliment la ALRT II, Sibiu — Leipzig, 1943.

FĂNICĂ LUCA
(1894–1968)

În noaptea de 25/26 octombrie 1968, după grele suferinţe, s-a săvîrşit din viaţă Fănică Luca.

A văzut lumina zilei acum 75 de ani, într-o familie de lăutari : tatăl său a cîntat din nai în orchestrele renumiţilor lăutari de odinioară Dobrică, Pădureanu, Pompieru ş. a. Încă de o şchioapă, a învăţat să cînte dintr-un nai micuţ, cu douăsprezece ţevi. Cutreiera în timpul liber grădinile de vară de pe la Şosea, iar banii pe care-i cîştiga îi dădea maică-si, uşurînd după fragedele sale puteri greutăţile gospodăriei.

Vestea despre minunatul copil cîntăreţ din nai s-a răspîndit şi de-abia împlinise 13 ani cînd a fost angajat în taraful lui Lache din Găeşti, vestit ţambalagiu şi cîntăreţ al timpului. Peste trei ani, în vîrstă de 16 ani, pleacă pentru prima dată peste hotare, la Smirna şi Constantinopol, cu orchestra lui Carabulea.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 2, p. 151—165, Bucureşti, 1969

După primul război mondial, Fănică Luca cîntă la Radio şi imprimă numeroase discuri. Glasul său cald şi expresiv şi, îndeosebi, sunetele limpezi şi strălucitoare ale naiului străbat ţara întreagă şi mult dincolo de fruntariile ei. Doinele şi cîntecele, romanţele şi jocurile cărora le dă viaţă — parte din ele creaţii proprii — încălzesc inimile. Este din ce în ce mai cunoscut, din ce în ce mai preţuit de iubitorii cîntecului popular.

După ce, în 1929, cîntase la Varşovia cu Manole Ciolac, în 1937 concertează, împreună cu Grigoraş Dinicu, la Paris, în restaurantul românesc din cadrul Expoziţiei Internaţionale. Arta lăutarilor români se bucură de o reuşită fără seamăn, iar gazdele, recunoscătoare, îi cinstesc cu o înaltă distincţie : „Palmele academice". După un scurt răstimp petrecut în ţară, Fănică Luca dobîndeşte succese răsunătoare la teatrul „Palladium" din Londra. De aci pleacă la New York, unde cîntă din nou cu Grigoraş Dinicu, de astă dată în cadrul Expoziţiei Internaţionale din 1939.

Activitatea artistică neostenită a lui Fănică Luca cunoaşte o propăşire deosebită în anii puterii populare. Ia parte activă la organizarea lăutarilor bucureşteni în mari orchestre populare de concert. Ca solist al Orchestrei „Barbu Lăutaru" sau cu alte formaţii, duce faima cîntecului popular românesc în lumea întreagă. Cîntă în Uniunea Sovietică, în Cehoslovacia, Polonia, Ungaria, Bulgaria, în Republica Populară Chineză, în Republica Arabă Unită şi în alte ţări.

În tinereţea lui Fănică Luca, naiul era pe cale să dispară cu totul. Nu numai că el l-a readus la viaţă, la o strălucire fără seamăn, dar prin străduinţele sale o pleiadă de tineri muzicanţi îi duc mai departe faima. O dată cu întemeierea Institutului de folclor (1949), i s-a încredinţat sarcina formării unor cadre tinere de lăutari, executanţi din nai. „Catedra de nai" de pe lîngă Institut, iar mai apoi din cadrul Liceului de muzică nr. 1 din Bucureşti, a crescut, mulţumită lui, un valoros mănunchi de instrumentişti : Damian Luca, Const. Dobre, Radu Simion, Damian Cîrlănaru, Gh. Zamfir ş. a. Prin ei, arta îndrumătorului şi învăţătorului lor continuă să vieţuiască, multiplicîndu-se.

Meritele deosebite ale lui Fănică Luca în slujba cîntecului popular au fost recunoscute şi apreciate. A fost distins cu ordine şi medalii ale Republicii Socialiste România, cu titlul de Artist Emerit şi de laureat al Premiului de Stat.

Pentru toate cîte le-a înfăptuit, cu dăruirea deplină a adevăratului artist, în folosul muzicii noastre populare, îi vom păstra lui Fănică Luca o veşnică recunoştinţă şi-i vom cinsti de-a pururi memoria.

T. A.

Valorificarea scenică a dansului nostru popular

Valorificarea dansului nostru popular se află de multă vreme în impas. Cauza iniţială trebuie căutată, după părerea mea, în faptul că în loc să se creeze o şcoală pe bază naţională, s-a recurs la tot felul de modele străine potrivite poate pentru ţara respectivă, dar în nici un caz adaptabile specificului nostru. Aceasta a dus, aproape exclusiv, la prezentarea stilizată a dansurilor populare, ceea ce face că de multe ori nu se mai recunoaşte nimic din formele autentice. Pe de altă parte, se tinde la o uniformizare supărătoare, astfel încît căminele culturale să zicem dobrogene prezintă dansuri din Oaş, cele moldoveneşti dansuri bănăţene ş. a. m. d., totul bineînţeles într-o execuţie standardizată. Şi aceasta fără a mai pomeni amalgamul prezentat de cele mai multe ori de echipele caselor de cultură sau ale sindicatelor orăşeneşti, ca şi de marile ansambluri.

Consecinţele acestor tendinţe se văd în primul rînd în denaturarea specificului, dar în acelaşi timp ele contribuie la apariţia a tot felul de aşa-zise creaţii lipsite de valoare, datorită faptului că ele se îndepărtează de gustul popular, rafinat de-a lungul veacurilor, fără însă a fi ajuns la forme artistice superioare.

În sfîrşit, pe alocuri această situaţie dăunează şi conservării folclorului coregrafic local, care, prins în cleşte între prelucrările scenice şi invazia tot mai mare a dansurilor moderne, este în multe cazuri ameninţat cu dispariţia.

Starea de fapt actuală se datorează unor idei greşite de care coregrafii noştri nu se pot dezbăra şi care au prezidat la preluarea şi valorificarea scenică a dansurilor noastre populare. În primul rînd există părerea că un dans popular nu poate fi prezentat pe scenă ca la hora satului, aici fiind vorba de un spectacol organizat; aceasta însă implică o organizare mai precisă a ansamblului de jucători, ca şi a desfăşurării jocului, iar nicidecum denaturarea elementelor lui. Pe de altă parte, se crede că un dans trebuie să impresioneze neapărat prin virtuozitate, în care scop se aleg numai piese de o execuţie tehnică dificilă sau se exagerează elementele pieselor simple; se uită însă că simplitatea este ea însăşi un factor al expresivităţii artistice, după cum ne-a arătat între altele dansul fetelor din Căpîlna.

Ar fi multe de spus despre diversele erezii compoziţionale folosite curent. Toate însă contribuie la schimbarea caracterului jocului, pe care creatorul popular l-a stilizat el însuşi în cursul timpului, aducîndu-l într-o formă cristalizată, cu un conţinut morfologic şi spiritual propriu. Astfel, de pildă, abuzul de aşa-zisul „desen coregrafic", care fură ochiul prin schimbările de formaţie, în cerc, în linie, în stea sau triunghi, în perechi, în monom, cu intercalarea grupurilor de băieţi şi fete şi cu nenumărate traversări ale scenei; fluturări de batiste, zîmbete suave şi mişcări de cap graţioase, îngenunchieri finale; accelerarea tempoului la un metronom incredibil, exagerarea bătăilor de picior şi a mişcărilor de braţe etc. Toate constituie o gamă de exprimare care sub pretextul îmbogăţirii jocului nu numai că depăşeşte graniţa specificului naţional, dar o atinge pe aceea a ridicolului. Şi să nu mai vorbim de culorile ţipătoare, inexistente la poporul nostru, ale unor costume ce par mai mult de operetă, ca şi de încărcarea excesivă a tarafurilor cu tot felul de instrumente inutile.

Faţă de toate acestea, aplauzele unei părţi de public, nu totdeauna bine informată, atît din ţară cît şi din străinătate, nu înseamnă prea mult. Dansul popular românesc nu are nevoie de nici un fel de îmbogăţiri şi transformări, el fiind îndestul de bogat şi variat în elemente. Fireşte, nu se poate nega nimănui dreptul de a încerca pe cont propriu asemenea prelucrări, cu atît mai mult cu cît unele din ele, puţine ce e drept, ne-au arătat concepţii personale interesante. Ceea ce însă trebuie înţeles este că acestea din urmă înseamnă altceva decît dans popular, şi noţiunile nu se pot suprapune.

În ultima vreme s-au înregistrat diferite păreri care au susţinut revenirea la autenticitate în prezentarea folclorului. Reacţia era normală şi ea vine nu numai din partea specialiştilor, dar şi din partea majorităţii celor ce iubesc creaţia noastră populară. Din păcate nu toate aceste păreri au fost exprimate consecvent, iar autorii lor aflaţi ulterior în juriile de vizionare sau concurs s-au topit în masa acestora, fără a-şi mai apăra punctele de vedere. De altfel şi formularea lor a fost de obicei vagă, însumînd mai mult deziderate decît soluţii.

Pentru ieşirea din impasul actual cred că se impune în primul rînd o acţiune de jos în sus, care să pornească de la dansul popular practicat la sat. Astfel, s-ar putea organiza de către fiecare cămin cultural sătesc serate săptămînale în care tineretul, ajutat de vîrstnici, să înveţe dansurile bătrîneşti şi să ducă mai departe tradiţia lor. Pe această bază, să se formeze şi echipa locală cu material autentic, local, iar nu folosind prelucrări sau piese folclorice din alte părţi. Pentru echipele săteşti să existe concursuri separate, în care să se acorde note atît pentru virtuozitatea execuţiei, cît şi pentru autenticitatea materialului. La oraşe, ar trebui de asemenea să se înfiinţeze grupări de amatori care să cultive numai dansuri autentice. La toate aceste confruntări, forma de prezentare a dansurilor să se apropie cît mai mult de cea existentă la horă sau alte ocazii din viaţa satului.

Aceste măsuri ar fi binevenite pentru stăvilirea momentană a valului de prost gust şi a altor păcate care duc la îndepărtarea de specificul naţional în special la sate şi la echipele de amatori din oraşe. Ele însă ar trebui combinate cu o acţiune pe plan mai înalt care să se adreseze nu numai amatorilor, ci mai ales marilor ansambluri de profesionişti, vinovate în bună parte de situaţia actuală şi faţă de a căror activitate se impune o atitudine mai riguroasă. Ar fi de dorit să intre în discuţie atît pregătirea, cît şi concepţia de lucru a coregrafilor înşişi, fie ei şi „maeştri". Înfiinţarea unui institut superior de coregrafie, avînd şi o secţie de dans popular, ar asigura primenirea acestui corp artistic, care se bazează de ani de zile pe aceleaşi cadre învechite.

Poate că un consiliu superior, format din oameni de ştiinţă şi cultură, ar reuşi să se ocupe cu eficienţă de toate aceste probleme pe care ni le înfăţişează valorificarea actuală a dansului nostru popular. În acest mod, el ar reintra pe făgaşul normal al interpretării, redevenind el însuşi, adică una din expresiile cele mai pure ale creaţiei noastre specifice.

Andrei Bucşan

Al XV-lea Congres al Asociaţiei folcloriştilor iugoslavi
Jajce, 12—16 sept. 1968

Congresul Asociaţiei folcloriştilor iugoslavi [Savez Udruženija Folklorista Jugoslavije] constituie un eveniment însemnat pentru folcloristica din Europa, reprezentînd prin tematica sa, în primul rînd, probleme ţinînd de specificitatea folclorului balcanic. El întruneşte alături de specialiştii iugoslavi — folclorişti muzicologi, literaţi şi coregrafi —şi un însemnat număr de participanţi străini interesaţi de cunoaşterea şi studierea folclorului popoarelor din această parte a Europei. Asociaţia îşi are sediul la Belgrad, sub preşedinţia d-lui acad. prof. dr. Dušan Nedeljkovič şi secretariatul general deţinut de d-na Milica Ilijin, iar congresul se desfăşoară anual, de fiecare dată în alt stat federal iugoslav, avînd rolul pe de o parte de a oferi posibilitatea confruntării specialiştilor în diferite probleme, iar pe de altă parte de a se pune cu acest prilej accentul pe prezentarea etnografico-folcloristică a regiunii în care are loc.

De asemenea, în fiecare an, organizarea, cît şi conducerea congresului respectiv sînt deţinute de un membru al acestei asociaţii din statul gazdă. Astfel, cel de al XV-lea congres s-a ţinut în Bosnia, în vechea şi pitoreasca localitate Jajce, situată în munţi la confluenţa rîurilor Pliva şi Vrbas, orăşel în care, la 29 noiembrie 1943, s-a constituit actuala Republică Socialistă Federativă Iugoslavia.

Conducerea congresului a deţinut-o dl. prof. dr. Cvjetko Rihtman de la Academia de Muzică din Sarajevo, iar secretariatul a fost încredinţat d-nei prof. Radmila Fabijanič de la Muzeul Naţional din Sarajevo. Temele programate în acest an au fost : 1. Prezentarea folcloristică şi etnografică a zonei Jajce ; 2. Cîntecul epic din Iugoslavia şi Balcani ; 3. Specificul muzicii instrumentale balcanice şi 4. Probleme de metodologie, clasificare şi terminologie privind folcloristica (muzicală, literară şi coregrafică).

Au participat aproximativ 120 de persoane din Iugoslavia şi străinătate (Cehoslovacia, Danemarca, România, R.A.U., Ungaria, U.S.A.).

Din delegaţia română au făcut parte şi au prezentat comunicări : prof. Tiberiu Alexandru, *Les instruments musicaux du folklore égyptien et ceux des pays balkaniques* şi *Sur les chants épiques d'Égypte* ; Ghizela Suliţeanu, *Les caractéristiques musicales de la ballade « Maître*

Manole» (*Le sacrifice de l'enmurement*) *chez le peuple roumain*; prof. Emilia Comişel, *Les formes traditionnelles du récit des chants épiques du peuple roumain* şi *Classification de la musique populaire*; a participat şi prof. Nicolae Ursu din Timişoara.

În general, în cele cinci zile ale duratei congresului s-au ţinut 54 de comunicări — din numărul de 85 anunţate în program —, pe trei secţii : muzicală, literară şi coregrafică, care în primele patru zile au lucrat împreună, despărţindu-se doar în ultima zi pentru dezbaterea temei privind : metodologia, clasificarea şi terminologia fenomenelor folclorice.

Din comunicările prezentate, cît şi din discuţiile avute în cadrul celor patru teme principale s-au relevat o seamă de aspecte interesante, ca de pildă : stilul de execuţie individuală a pieselor epice în comparaţie cu restul ansamblului coral (Ante Nazor, Zagreb) ; influenţa acompaniamentului instrumental în execuţia vocală a cîntecelor epice (dr. Tvrtko Čubelič, Zagreb) ; necesitatea studierii fiecărei teme de baladă în parte, ca stadiu de cercetare important în vederea elucidării definiţiei baladei (dr. Valens Vodušek, Ljubljana) ; legătura dintre instrumentele orientale şi cele ale popoarelor balcanice (prof. Tiberiu Alexandru, Bucureşti) ; legătura dintre jucăriile muzicale şi anumite instrumente populare arhaice (Miroslava Fulanovič-Šošič, Sarajevo) ; preluarea melodicii instrumentelor muzicale arhaice de către instrumente mai noi în timp şi operaţia de identificare a acesteia în momentul dispariţiei instrumentului vechi (Julijan Strajnar, Ljubljana) ; necesitatea lărgirii noţiunii de folclor, cu tot ceea ce reprezintă un material artistic ajuns a fi transmis prin tradiţie (acad. dr. Dušan Nedeljkovič, Belgrad).

O observaţie interesantă în cadrul discuţiilor a avut-o dl. Olinko Delorko, atrăgînd atenţia cercetătorilor iugoslavi ai cîntecului epic asupra faptului că, deşi femeile sînt foarte bune şi talentate deţinătoare ale baladelor, această categorie folclorică a fost reprezentată în cadrul congresului numai în interpretarea cîntăreţilor instrumentişti bărbaţi.

Paralel cu desfăşurarea congresului au avut loc în fiecare zi bogate şi interesante manifestări folclorice, în care s-au prezentat de către formaţii de dansatori, cîntăreţi şi instrumentişti populari diferite aspecte ale folclorului din Bosnia. Astfel am avut prilejul de a cunoaşte diferite dansuri executate de către grupuri de tineri, fete şi băieţi, în formaţie separată pe sexe sau mixtă, cu acompaniament vocal sau instrumental. Dintre acestea, atenţia ne-a fost în special atrasă de un dans desfăşurat pe o melodică vocală, în care constant, pe o porţiune de pauză muzicală, continuau mişcările coregrafice, stil de execuţie foarte asemănător unui tip de dans de fete specific zonei Tîrnavei din ţara noastră.

Cîntecele vocale au fost prezentate, în execuţie pe sexe, în grupuri de două şi mai multe persoane sau în execuţia solistică. S-au remarcat cîntece în stil gutural, în stil nazal, cu icnituri sau cu uşoare strigăte în motivul final, particularităţi care aparţin în special categoriei de cîntece mai vechi. O interpretare deosebită a fost execuţia unui cîntec vocal însoţit de sunetul produs prin rotirea unei tăvi mari, învîrtită într-o manieră specifică.

De asemenea au evoluat instrumentişti cu fluiere mari şi mici, fluier germănat şi bineînţeles renumiţii guzlari, care au avut şi două spectacole speciale de prezentare a cîntecelor epice, nu numai din Bosnia, ci din aproape toate statele federale ale Iugoslaviei unde se găseşte această categorie de cîntece. Cu acest prilej s-au audiat cîntece epice vechi şi mai noi, în care procesul de creaţie trăieşte încă din plin.

Un spectacol folcloric, de asemenea interesant, a fost prezentarea unei nunţi bosniace, cu toate momentele folclorice şi fastul desfăşurării respective. Toate aceste spectacole au evidenţiat specificitatea folclorului bosniac, din care ţinem să relevăm ca o caracteristică de prim ordin muzica vocală şi dansurile — destul de slab orientalizate, faţă de predominarea influenţei turceşti din trecut în ceea ce priveşte religia, unele particularităţi ale costumului popular şi unele particularităţi privind organizarea socială a familiei.

Un moment emoţionant al acestui congres l-a constituit aniversarea a 60 de ani de activitate folcloristică a acad. prof. dr. Viktor Zganec. Cu acest prilej i s-a înmînat ultimu număr al revistei „Narodno Stvaralaštvo Folklor", apărut în acea zi şi dedicat activităţii laborioase a acestui valoros folclorist muzicolog.

Ca în toţi anii, ultima zi a congresului a constituit şi o trecere în revistă, cu caracter conclusiv, a tuturor problemelor prezentate.

Acest congres, prin tematica sa diferită, căutînd să corespundă problemelor folcloristicii naţionale şi internaţionale, rămîne unul din prilejurile importante de confruntare şi valorificare a rezultatelor cercetărilor folcloristice.

Ghizela Suliţeanu

Al VIII-lea Congres internaţional de ştiinţe antropologice şi etnologice de la Tokyo — Kyoto

Cel de al VIII-lea Congres internaţional de ştiinţe antropologice şi etnologice a avut loc în Japonia, între 3 şi 10 septembrie 1968, la Tokyo şi Kyoto.

La lucrările Congresului au participat circa 1 200 de oameni de ştiinţă din 53 de ţări.

Congresul s-a deschis la 3 septembrie în sala Teatrului Naţional Chiyodaku din Tokyo, în prezenţa d-lui Hirokichi Nadao, ministrul educaţiei în guvernul japonez, a d-lui dr. Sin-itiro Tomonaga, preşedintele Consiliului ştiinţific al Japoniei, a d-lui prof. Masao Oka, preşedinte, şi a d-lui Lawrence Krader, secretar al Uniunii internaţionale a ştiinţelor antropologice şi etnologice, şi a d-lui Seiichi Izami, secretar general al Comitetului naţional japonez de organizare. În prezidiul de deschidere a luat parte şi un reprezentant al ştiinţei româneşti — prof. Olga Necrasov, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Lucrările Congresului s-au desfăşurat în Zenkyoren Building din Tokyo, o clădire ultramodernă, amenajată special pentru toate activităţile unei atît de vaste reuniuni internaţionale : comunicări, seminarii, proiecţii, expoziţie etc.

Prima parte a activităţii Congresului s-a desfăşurat la Tokyo, în cinci „secţii de comunicări" : I, în secţia de antropologie (cu subsecţiile : teorie şi metodologie, antropologie morfologică, antropologie fiziologică, paleoantropologie şi antropogeneză, antropologia raselor şi a populaţiilor, genetica umană, antropologie medicală şi studiul primatelor) ; II, în secţia de etnologie (cu subsecţiile : teorie şi metodologie, istoria culturii, organizare socială şi politică, schimbarea socială şi culturală, studii economice, religie şi folclor, studii psihoculturale şi educaţie, limbajul, Africa, Ainu şi regiunea arctică, Japonia) ; III, în secţia de arheologie ; IV, în secţia de demografie şi V, în secţia de muzeologie.

Din prezentarea succintă a preocupărilor acestor secţii reiese ponderea pe care au avut-o, pe de o parte, domeniul antropologiei faţă de cel al etnologiei, iar pe de altă parte comunicările relative la tematica asiatică faţă de a celorlalte continente şi, în cele din urmă, solicitudinea tuturor pentru contribuţia tematică a ştiinţei japoneze.

Deşi limitate în timp, comunicările şi discuţiile s-au prelungit suficient, fapt care a dat posibilitatea participanţilor să treacă peste contactul formal, aşa încît schimbul lor de idei să nu fie convenţional. Unele teme relative la structura culturală a popoarelor în curs de dezvoltare, la aculturaţie şi dinamica vieţii contemporane au luat amploare şi s-au transformat în pretexte de confruntare ştiinţifică de pe poziţii teoretice şi metodologice contrare.

Delegaţia română la Congres a fost prezentă în majoritatea „secţiilor de comunicări" cu referate de ordin tematic, care au reprezentat pe de o parte larga cuprindere a domeniilor de cercetare a Congresului şi pe de altă parte nivelul interesului ştiinţific şi rezultatele cercetărilor din ţara noastră.

Delegaţia română a prezentat comunicări în domeniul antropologiei, etnologiei şi arheologiei.

În domeniul antropologiei: Ştefan Milcu, Horia Dumitrescu, *L'atlas anthropologique d'Olténie*; Olga Necrasov, *Sur les phénomènes de microévolution en Roumanie*; Dan Botezatu, Rachel Kluger, Olga Necrasov, Maria Roşca şi Gheorghe Ştefănescu, *Sur la variabilité de la capacité vitale*; Th. Enăchescu, S. Grinţescu-Pop, Vl. Georgescu, C. Glavace, O. Russu şi S. Stamler, *Contribution à l'étude du dimorphisme sexuel du développement physique du nouveau-né, fonction de l'âge de gestation*; Ştefan M. Milcu, Marta Ciovîrnache, *Les dermatoglyphes dans les anomalies sexuelles constitutionnelles*; Şt. Milcu, P. Firu şi A. Negrea, *Contribution à l'étude de l'évolution phylogénétique de l'appareil dento-maxillaire.*

În domeniul etnologiei: Georgeta Moraru-Popa, *Contribution ethnographique à l'archéologie de la charrue roumaine*; N. Dunăre, *L'ancienneté et l'évolution de la ferme à cour fermée et fortifiée en Europe*; V. V. Caramelea, *The Romanian social and cultural anthropology and the study of man in an industrial society*; Liviu Marcu, *La formation familiale en Roumanie à l'époque contemporaine et le processus de leur généralisation typique*; Mihai Pop, *Un expériment méthodologique pour la recherche des coutumes de famille*; Romulus Vulcănescu, *«La colonne du ciel» chez les Roumains*; Ion Chiţimia, *Origine et diffusion des narrations populaires en Orient et en Occident.*

În domeniul arheologiei: Vasile Boroneanţ, Dardu Nicolăescu-Plopşor, *Découvertes épipaléolithiques dans le sud-ouest de la Roumanie (Schela Cladovei)*; Eugen Comşa, *Quelques données sur l'habillement des hommes néolithiques en territoire de la Roumanie*; C. N. Mateescu, *L'industrie de l'os à Vădastra durant la phase Vădastra II (néolithique moyen).*

Activitatea practică a Congresului s-a desfăşurat pe trei planuri: în 18 simpozioane tematice, într-un grup de lucru relativ la antropologia urgentă şi în cîteva manifestări documentar-ilustrative (gală de filme, spectacole folclorice, concerte).

Din cele 18 simpozioane, 11 s-au dezbătut la Kyoto în clădirea superbă a *International Conference Hall*-ului. Simpozioanele au avut ca punct de plecare referate şi coreferate pe temele deja anunţate înainte de Congres: *Omul pleistocenului în Asia*; *Aspectele dentale ale evoluţiei umane şi diversificarea*; *Postura umană şi locomoţia*; *Fertilitatea selectivă şi diferenţială la populaţiile umane*; *Paleomorfismul biochimical la om şi alte primate şi implicaţiile lui antropologice*; *Aspectele antropologice ale dezvoltării umane*; *Ecologia în ştiinţele antropologice şi etnologice*; *Structura socială a primatelor*; *Religie şi moralitate*; *Tipurile de formare şi acculturaţia la nomazi — Eurasia*; *Relaţiile culturale preistorice în Eurasia de Nord şi în nordul Americii de Nord*; *Tradiţia orală în societăţile africane*; *Schimbările sociale planificate la nivelul satului*; *Schimbul cultural şi corelaţia psihologică*; *Frontierele în antropologia lingvistică*; *Uzaje în limbajul onorific*; *Probleme megalitice*; *Analiza comparativă a societăţilor complexe* şi *Etnogeneza poporului japonez.*

Din expunerea tematicii celor 18 simpozioane reiese tendinţa accentuată în acest Congres de a se preciza conţinutul cercetărilor teoretice reclamate intens de dezvoltarea ştiinţei actuale în domeniul antropologiei şi etnologiei aplicate.

Simpozionul al 10-lea relativ la „formarea tipurilor şi la acculturaţia nomazilor eurasiatici" s-a referit la cîteva aspecte cultural-istorice ale păstoritului sedentar şi nomad în Europa Centrală, cu unele implicaţii asupra păstoritului în Carpaţii nordici.

Grupele de muncă relative la studiul „antropologiei urgente" au căutat să stabilească, în condiţiile progresului tehnic crescînd, posibilităţile de cercetare pe glob şi de salvare a relicvelor civilizaţiei şi vestigiilor culturii primitive sau retardate, care prezintă un interes deosebit pentru istoria culturii umane în general.

La expoziţia de carte a Congresului, delegaţia română a participat cu două lucrări: *Atlasul antropologic al României* şi *Antropologia în ştiinţa contemporană.*

Comitetul naţional japonez de organizare a efectuat cîteva excursii documentare, a dat spectacole de gală şi recepţii.

Romulus Vulcănescu

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, *Doine şi strigături din Ardeal*, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968, 967 pag.

Din seria de reeditări ale vechilor colecţii de folclor, recenta ediţie I. U. Jarník—A. Bîrseanu, apărută sub îngrijirea lui A. Fochi, trezeşte un interes deosebit. Cartea nu este menită numai să pună la dispoziţia cititorului interesat o colecţie de folclor devenită clasică. Amănunte asupra modului în care a fost alcătuită antologia lipseau cu desăvîrşire. Ediţiile din 1895 şi 1964 nu au contribuit cu nimic la lămurirea problemelor rămase fără răspuns. De aceea, ediţia critică a lui A. Fochi, subintitulată *ediţie definitivă*, obligă la compensaţii tehnice de care editorii anteriori au făcut abstracţie.

Pentru a realiza această ediţie, A. Fochi a mînuit o impresionantă cantitate de material, cuprinsă în cele 190 de caiete care alcătuiesc fondul I. Micu-Moldovanu. Desigur că regăsirea manuscriselor care au stat la baza antologiei discutate reprezintă momentul esenţial în vederea întocmirii unei ediţii definitive. Epuizarea posibilităţilor oferite virtual de manuscris, în sensul extragerii tuturor informaţiilor posibile, organizarea cît mai adecvată a materialului inedit constituie partea de contribuţie efectivă a cercetătorului.

Cele cîteva reflexii pe marginea importanţei acestor contribuţii formează obiectul recenziei de faţă.

O primă chestiune căreia se impunea să i se dea un răspuns definitiv şi complet era aceea privind culegătorii materialului cuprins în antologie. Era de asemenea important de distins partea de contribuţie cu material — dacă exista — a editorilor. Răspunsul la această primă întrebare implică răspunsuri complete privind localităţile în care au avut loc culegerile de material şi datarea fiecărui manuscris în parte. Cercetări extrem de minuţioase i-au permis editorului să facă identificări aproape exhaustive.

Cele 190 msse sînt rodul colaborării a 168 de elevi ai profesorului blăjean I. Micu-Moldovanu; 156 de localităţi au făcut obiectul acestei prime monografii regionale de folclor literar; 1863 poate fi considerat anul colecţiei. Datarea caietelor oferă prilejul unor meditaţii fructuoase privind istoria culegerilor de folclor din ţara noastră şi în mod special asupra rolului jucat de intelectualitatea transilvăneană în cultivarea interesului pentru folclor şi pentru adunarea lui. Dacă vom reaminti că manuscrisul de la Corneşti, manuscrisul G. Alexici (considerate astăzi pierdute), antologia N. Pauleti, ca şi masiva culegere de folclor făcută la îndemnul lui I. Micu-Moldovanu sînt operele cărturarilor transilvăneni şi dacă vom observa că — cel puţin parte din ele — au fost alcătuite într-un moment cînd în celelalte provincii româneşti antologii similare nu fuseseră încă întocmite, vom avea o imagine a interesului pe care îl stîrnea poezia populară în această parte a ţării încă din deceniul al 3-lea al secolului trecut. Dată fiind cantitatea extrem de mică de material cules înainte de 1863, cînd are loc prima culegere masivă, manuscrisele ne oferă primele atestări ale foarte multor motive. În sfîrşit, forma în care sînt consemnate ne permite să concludem că motivele de lirică erau perfect constituite la data cînd au loc primele culegeri.

Atît I. U. Jarník, cît şi A. Bîrseanu, deşi ca formaţie de bună şcoală filologică, au faţă de manuscrisele elevilor blăjeni o atitudine contradictorie, neîndepărtîndu-se prea mult în această privinţă de modelele epocii. Aceasta fiind situaţia, o bună ediţie urma să stabilească gradul diferit (cantitativ şi calitativ) în care se produce intervenţia antologilor în materialul autentic. Consemnăm în prealabil observaţia justă făcută de A. Fochi că cei doi colaboratori au operat în fondul I. Micu-Moldovanu o dublă selecţie : una la nivelul motivului poetic (cînd s-au ales motivele ilustrînd varietatea tematică a liricii) şi o alta la nivelul variantei (cînd s-a ales una dintre mai multele variante ale aceluiaşi motiv). Ambele selectări au generat însă cele mai multe abateri de la normele ştiinţifice de transcriere a textului-manuscris. Gradele alterării textului original sînt considerate a fi următoarele : *transcrierea aproape exactă, reducerea unor piese, amplificarea, prelucrarea* şi *contaminarea*. Abaterile sînt raportate la *transcrierea riguros exactă* luată ca etalon. Operaţia întreprinsă de A. Fochi se dovedeşte utilă prin aceea că : a) permite inventarierea tuturor motivelor aflătoare în manuscrise care au participat la elaborarea motivului final publicat ; b) îngăduie sesizarea tuturor intervenţiilor editorilor şi a coordonatelor pe care ele s-au produs. Astfel, în urma unei asemenea confruntări apare evident că versurile cu caracter invocativ (atît în poziţie iniţială, cît şi mediană) frecvente în antologie nu reprezintă de fapt o caracteristică a liricii transilvănene, ci o incluziune a celor doi folclorişti ; c) stabileşte că, sub aspect cantitativ, numărul şi, mai ales, gradul intervenţiilor este mic în cazul pieselor monomotivice în raport cu al pieselor de mai mare întindere.

O reală contribuţie la cunoaşterea liricii transilvănene de la mijlocul secolului al XIX-lea o aduce publicarea materialelor inedite existente în manuscrise şi rămase în afara colecţiei Jarník — Bîrseanu. Pentru a avea imaginea măsurii exacte a valorii acestui material, este necesară reproducerea compoziţiei pe genuri a materialului manuscris. Acesta cuprinde 3 941 de piese, dintre care 3 670 piese lirice ; editorii au consumat pentru elaborarea antologiei 2 302 piese, rămînînd astfel total în afara circulaţiei 1 368 de piese, la care se adaugă balade (115 piese), basme (44 piese), colăcării (14 piese), descîntece (24 piese), ghicitori (55 piese), colinde (13 piese), bocete (1 piesă), descrieri de obiceiuri (5 descrieri). Acestea formează fondul corpusului de material inedit pe care A. Fochi îl pune în circulaţie, dublînd aproape materialul cunoscut anterior.

Problema editării textelor s-a pus într-un mod nou, ştiinţific, prin descoperirea manuscriselor. Acest fapt a îngăduit atît înlăturarea greşelilor, semnalate de I. U. Jarník în corespondenţa sa cu P. Ispirescu şi A. Bîrseanu, dar mai ales publicarea textelor într-un mod cît mai conform cu manuscrisul, semnalînd toate diferenţele. Un aparat informativ amplu, de impresionantă rigurozitate, stă la baza cercetătorului.

Desigur că, privită acum în ansamblu, colecţia lui I. U. Jarník — A. Bîrseanu — I. Micu-Moldovanu este predominant lirică. Situaţia, aşa cum observă autorul noii ediţii, nu este accidentală, ci „arată că la data culegerii producţiile lirice ocupau partea cea mai întinsă a repertoriului viu din zona acoperită de culegere" (p. 76). Observaţii cu caracter general pot fi făcute pe baza materialului publicat. Fără să fie o colecţie de lirică din întreaga Transilvanie (numai judeţele Alba, Mureş, Bistriţa-Năsăud sînt amplu reprezentate), antologia rămîne cel mai valoros document privind folclorul acestui ţinut la mijlocul secolului trecut. Participarea culegătorilor la realizarea colecţiei este inegală. Dacă cei mai mulţi dintre ei apar ca simpli elevi, executanţi docili ai unei teme date pentru vacanţă, sînt cîţiva, în fruntea cărora se situează Moldoveanu Simion din Totoiu, care, prin cele 136 de texte aparţinînd tuturor speciilor literare, realizează una din primele monografii folclorice săteşti. Dată fiind valoarea cu totul remarcabilă a contribuţiei acestui culegător, ca şi a altor cîtorva, ar fi fost util de inclus în volum un capitol dedicat acestor elevi-folclorişti ; utilă ar fi fost şi intocmirea unui tablou care să cuprindă însemnarea pieselor (după numărul pe care acestea le poartă în antologie şi inedite) culese de elevii merituosului profesor I. Micu-Moldovanu.

La timpul său, volumul *Doine şi strigături din Ardeal* a trezit un interes binemeritat. Varietatea tematică a materialului publicat, ca şi calitatea estetică a pieselor cuprinse în antologie au impus. Întocmirea glosarului şi în genere a aparatului ştiinţific a deschis la acea dată perspectiva unei cercetări multilaterale a liricii populare. Un interes aparte merită clasificarea tematică a materialului antologiei. Cu toate că urmărirea în paralel a clasificărilor făcute de G. Dem. Teodorescu şi I. U. Jarník — A. Bîrseanu (ambele colecţii au apărut în acelaşi an, 1885) nu este foarte concludentă, dat fiind că primul întreprinde o clasificare care include toate speciile folclorului, nu numai a liricii cum procedează Jarník—Bîrseanu, diferenţele dintre sistematica folcloristului muntean şi a antologilor folclorului transilvănean sînt marcante. În vreme ce G. Dem. Teodorescu distinge în cadrul liricii populare exclusiv categoriile *cîntece de dor* (*domestice, doine*), *cîntece sociale* (*haiduceşti, profesionale*), *cîntece erotico-bahice* (*erotice, bahice, ironice şi lascive*), *cîntece zoologice* (*despre păsări şi animale, despre plante sau arbori*), I. U. Jarník şi A. Bîrseanu disting în cadrul *doinelor şi strigăturilor* nu mai puţin de 8 categorii şi 27 de rubrici tematice deosebite, sistematizarea lor extrem de riguroasă dovedindu-se în bună măsură utilă pînă astăzi.

Punerea în valoare a acestei colecţii, printr-o ediţie critică, constituie un act de cultură care se impune să fie semnalat. A. Fochi izbuteşte pe spaţiul masivului volum publicat să epuizeze potenţele fondului de manuscrise descoperite, să dea răspunsul ultim întrebărilor pe care şi le-au pus cercetătorii acestei antologii. Ediţia critică poate fi considerată în mod îndreptăţit ediţie definitivă.

Constantin Eretescu

A. L. LLOYD, *Folk Song in England*, London, Lawrence and Wishart, 1967, 433 p., cu 96 ex. muz.

Aflat astăzi la a patra carte publicată, Albert L. Lloyd este un nume cunoscut în folcloristica muzicală engleză şi europeană. A început să se intereseze de cîntecul popular cu cîteva decenii înainte, adolescent pe atunci în Australia. Mai tîrziu în Anglia, o vreme aflat în flota de baleniere antarctice, A. Lloyd a continuat să se preocupe de cunoaşterea muzicii populare, în acelaşi timp în care, ca cîntăreţ amator, acumula o bogată practică folclorică. După război a întreprins mai multe cercetări de teren, mai cu seamă în Balcani. A vizitat de cîteva ori România, iar în 1966 a publicat o antologie de muzică populară albaneză.

Cea mai recentă carte a sa, *Folk Song in England*, este o prezentare sintetică a cîntecului popular englez, făcută la un nivel de largă accesibilitate. Se remarcă din capul locului, la autor, o concepţie istorică materialistă asupra fenomenelor de cultură spirituală. El referă cu consecvenţă evoluţia şi stratificarea cîntecului popular la viaţa socială şi la dezvoltarea sistemelor de producţie economică, raportînd totodată cîntecul la conştiinţa de clasă a cîntăreţului. Unul din meritele cărţii îl constituie atenţia deosebită pe care — ca bun cunoscător al folclorului orăşenesc — A. Lloyd o manifestă faţă de cîntecul urban şi cel muncitoresc în special, fapt care îi permite să facă o serie de observaţii interesante. Lucrarea cuprinde cinci capitole : 1. Fundamentele cîntecului popular ; 2. Cîntecele ocazionale şi ceremoniale ; 3. Marile balade ; 4. Cîntecul liric şi balada mai recentă ; 5. Cîntecul industrial. Dintre problemele atacate cităm încercarea de a defini conceptul de „folcloric'' (folk) în lumina lungii antinomii dintre sensul restrîns (creaţiile păturii ţărăneşti) şi cel lărgit al termenului. În acelaşi capitol, A. Lloyd analizează cîteva aspecte de însemnătate universală în cîntecul popular: fenomenul creaţiei, procesul de variaţie, problema stilului etc. Cercetător experimentat al folclorului muzical balcanic, A. Lloyd îşi susţine în repetate rînduri poziţia ştiinţifică aducînd exemple din muzica populară românească şi sud-dunăreană.

Genul major al folclorului anglo-saxon rămîne, după cum reiese şi din cartea lui A. Lloyd, balada (înţeleasă „nuvelistic"). Erotică şi sîngeroasă, idilică sau infuzată de *spleen*, cu episoade sumbre de W. Scott sau Macpherson, ei i se acordă atenţia cea mai susţinută. Sînt discutate lucid istoricitatea baladelor, migraţia, geneza, periodizarea şi evoluţia lor de la magic la eroic şi de-acolo la casnic. Remarcabile documentarea multilaterală şi bogata informaţie desfăşurată în capitolele 5 şi 4, în special. În prezentarea succesivă a cîtorva din cele mai reprezentative producţii lirico-narative ale perioadei cuprinse între Restauraţie (1688) şi încoronarea reginei Victoria (1841) — perioadă ce constituie cea mai mănoasă epocă creatoare în folclorul englez tradiţional —, A. Lloyd circumstanţiază cît se poate de evocator geneza şi viaţa cîntecelor, producînd documente diverse, citînd spusele sau scrisele unor informatori, relatînd amintiri istorice sau autobiografice etc. Cîntece de marinari, *shanties* (cîntece de muncă pe corăbii), cîntece de ocnaşi, cîntece de recrutare, cîntece criptologice cu simbolică sexuală — reconstituie imaginea vie şi originală a societăţii engleze în epoca ei de rapidă expansiune colonială.

Materialul oferă interesante sugestii pentru comparaţii interetnice, structural-muzicale, dar mai ales ca motivică şi tematică poetică. E cazul pieselor alcătuite dintr-un şir de locuri comune („floaters"), de ex.:

A maid again I'll never be
Till apples grow on an orange tree.

Te-i mai face fată
Cînd o face plopu pere
Şi răchita micşunele.

I se poate obiecta autorului că tratează majoritatea cîntecelor mai mult sub aspectul lor literar-ideologic şi mult mai puţin din punct de vedere pur muzical. În capitolul 3, balada este discutată exclusiv sub aspect literar, ceea ce poate crea impresia că balada engleză nu are speicfic muzical şi ar fi o specie delimitată doar pe criterii literare. Credem că întocmirea unor scheme şi tabele analitice muzicale (de scări, formule melodice, ritmuri) ar fi compensat numărul redus de exemple muzicale ale cărţii, sporindu-i interesul în faţa specialiştilor. O impresie deosebit de favorabilă o lasă stilul fluent şi colorat, precis şi sugestiv, care face ca lucrarea lui A. Lloyd să fie citită cu reală încîntare.

Sugerăm autorului, la o viitoare ediţie, dezvoltarea şi multiplicarea incursiunilor comparative în folclorul altor popoare. De asemenea, includerea în cîmpul de probleme a muzicii instrumentale — cu desăvîrşire absentă din carte.

Nicolae Rădulescu

K. C. CHANG, *Major Aspects of the Interrelationship of Archaeology and Ethnology*, în "Current Anthropology", iunie 1967, vol. 8, nr. 3, p. 227–243.

Studiul lui K. C. Chang aduce din nou în discuţie o problemă majoră, mereu prezentă în preocupările teoretice ale ştiinţei contemporane: cercetarea interdisciplinară, constituirea ştiinţelor de interferenţă, ivite în urma procesului de rapidă specializare, în cadrul fiecărui domeniu de investigaţie. Pentru ştiinţele sociale, această situaţie este oglindită din plin de evoluţia antropologiei contemporane, mai ales în sensul dat acestei discipline de şcoala americană.

Arheologul american desprinde din acest complex antropologic o singură relaţie : arheologie-etnologie, încercînd să demonstreze corelaţia existentă între cele două „subdiscipline ale antropologiei". De la început el subliniază, pe deplin îndreptăţit, că arheologii şi etnologii formează două grupe distincte de cercetători, fiecare avînd propriile metode, procedee şi tehnici de lucru, propriile reviste şi institute. Din această cauză, oricît de legate ar fi preocupările lor în teorie, volumul de date şi literatură specifică face foarte grea o specializare bilaterală. Cu alte cuvinte, nu poţi cere arheologului să facă în mod curent anchete de teren, iar etnologului să execute săpături. Deşi fuzionarea celor două grupe de specialişti nu este nici posibilă, nici susţinută, există unele probleme de interes comun ambelor domenii.

Că problema necesităţii cooperării şi comunicării nu este un artificiu teoretic, ci o realitate izvorîtă din interferenţa a două ştiinţe avînd în centrul preocupărilor lor omul, o subliniază de asemenea comentariile unor cercetători de prestigiu : Bernard Bock, Alois Closs, Samir Ghosh, Karl J. Harr, Carroll L. Riley, Philip E. L. Smith.

Lucrarea priveşte problema corelaţiei arheologie-etnologie prin optica unui arheolog şi caută să răspundă în primul rînd la întrebările în ce măsură, cînd şi în ce mod pot servi datele etnologice rezolvării unor probleme de arheologie, mai cu seamă pe planul interpretării. Nu este însă complet neglijat nici celălalt aspect : etnologia poate utiliza, în mod fructuos, pentru propriul său domeniu, datele furnizate de arheologie? Este tocmai latura care merită îndeosebi atenţia noastră.

Punerea în discuţie a unor aspecte metodologice care prin conţinutul lor interesează în egală măsură cele două ştiinţe alcătuieşte baza argumentaţiei lui K. C. Chang în susţinerea principiului corelaţiei. Pe rînd sînt analizate laturile interrelaţionale pe care le comportă „tipologia, analogia, reconstituirea sistemelor socio-culturale, procesul şi comparaţia". Deşi uneori nu tocmai clară, desprindem din argumentarea sa în ce constau sferele de interes comun ale celor două domenii de cercetare.

1. Metoda tipologică ridică în arheologie problema spinoasă a legăturii logice, cauzale, existente între proprietăţile fizice ale obiectelor descoperite şi relevarea lor în sistemele cognitive şi comportamentale ale celor care le-au creat şi folosit. La o asemenea întrebare nu se poate răspunde fără cercetări riguroase în etnologie, care beneficiază de observarea pe viu a fenomenelor şi de care arheologul trebuie să ţină seamă.

Pe de altă parte, Chang subliniază că, în studierea şi apropierea sistemelor cognitive, etnologia foloseşte cercetările arheologice asupra grupurilor umane cu evoluţie încheiată, care relevă alte aspecte culturale ce pot fi valorificate în teoria etnologică.

2. Analogia reprezintă principala metodă prin care un arheolog profită de cunoaşterea etnologică. În absenţa unei concomitenţe a comportamentului şi a manifestării materiale, arheologul trebuie să facă analogii în mod continuu şi pe baze largi, avînd ca rezultat reconstituirea aşa-ziselor „posibilităţi pure". El trebuie să-şi verifice concluzia demonstrînd că o corelaţie între obiecte şi comportament corespunde unei anumite situaţii etnografice reale. În analogie se află cea mai generală fundamentare a interferenţei arheologiei cu etnologia.

3. Fără a fi de acord cu ideea potrivit căreia „arheologia este etnografia şi istoria culturii popoarelor vechi", menţionăm că abordarea problemei reconstituirii sistemelor socio-culturale vădeşte tendinţa lui K. C. Chang de a căuta o soluţie pentru ieşirea dintr-un „tehnicism" rigid, prezent de multe ori în lucrările arheologice. Explicarea diferenţelor şi asemănărilor dintre complexele arheologice, reconstituirea arheologică a sistemelor socio-culturale în „sisteme de modele", în care comportamentul uman joacă un loc important, solicită nu numai cunoştinţe temeinice de etnologie, dar implică folosirea de noţiuni, concepte specifice etnologiei.

Admiţînd că în antropologia socială există nenumărate căi pentru formularea modelelor structurale, Chang arată imposibilitatea practicării lor integrale pentru un scop arheologic. Studiul societăţilor omeneşti în viaţă, ca organisme sociale vii, a sugerat arheologilor să privească amplasamentele arheologice ca grupuri sociale locale, deci le-a dat o semnificaţie sociologică. Privite în această nouă lumină, ele pot furniza informaţii pentru etnologi. Este evident că lucrări recente în domeniul etnologiei[1], ilustrînd posibilitatea categorizării universale a materialelor culturale, au influenţat, în mod direct, punctul de vedere aici exprimat.

4. După K. C. Chang, cea mai evidentă aplicare a rezultatelor arheologiei la etnologie, în studiul procesului cultural, vizează istoria elementelor de civilizaţie, istoria elementelor etnice şi a entităţilor sociale. Acestei probleme îi consacră capitolul ,,Proces şi metodă comparativă''. Este ştiut faptul că cei mai importanţi susţinători ai teoriei evoluţiei culturale au fost arheologi sau au utilizat rezultatele arheologiei, ca nucleu al unei scheme evoluţioniste, concepute prin prisma teoriilor etnologice.

În probleme de istorie socială etnologii pot să construiască sisteme de explicaţii, pot face presupuneri asupra a ceea ce era posibil să se fi întîmplat în trecut, pe baza înţelegerii mecanismelor şi modelelor unor schimbări culturale şi sociale, dar ei nu pot verifica empiric o ipoteză istorică, fără argumentele arheologice.

În concluzie, K. C. Chang subliniază : ,,A spune că etnologia şi arheologia depind una de alta pare a fi extremist, dar e clar că nimeni nu poate profita dintr-o specializare extremă''.

Deşi bogată, lista bibliografică cuprinde aproape în exclusivitate lucrări americane, cu toate că sînt cunoscute şi preocupările din Europa în această direcţie. Amintim că în Italia Pigorini a stabilit ,,paletnologia'' ca o nouă disciplină şi a editat o revistă cu acelaşi nume ; că André Varagnac [2] şi M. Leroi-Gouhran [3], în Franţa, au realizat lucrări care demonstrează practic utilitatea unei asemenea cercetări interdisciplinare ; că în Austria simpozionul ţinut în 1959, la castelul Wartenstein, s-a ocupat de teoria şi practica colaborării între disciplinele antropologice, abordînd direct problema adusă în discuţie de Chang[4].

Cu toate aceste lipsuri, studiul pe care-l prezentăm dă o sinteză folositoare a ceea ce ar însemna pe plan teoretic corelaţia arheologie-etnologie.

Ariile de interes comun, pe care autorul le discută, sînt în măsură să ne convingă asupra utilităţii unor cercetări interrelaţionale. Dar noi socotim că autorul ar fi trebuit să-şi înceapă argumentarea cu sublinierea caracterului de continuitate istorică a procesului cultural, în care bunurile culturale sînt transmise şi retransmise de la o generaţie la alta.

Pentru o clarificare metodologică era de asemenea necesar a privi raportul arheologie-etnologie ca un aspect al corelaţiei mai largi istorie-etnologie.

Etnologia îşi propune să studieze aspectul dinamic al culturii, să explice fenomenele şi procesele culturale, factorii care au iniţiat aceste procese. Ea nu poate realiza un asemenea deziderat fără a apela la alte categorii de date ştiinţifice, inclusiv cele arheologice.

Unul din obiectivele principale ale cercetării etnologice îl formează cultura populară tradiţională. Limitîndu-se numai la informaţiile pe care i le oferă propria cercetare, etnologul se află în situaţia de a nu putea explica o serie de fenomene tradiţionale de cultură. Acest lucru e evident dacă ţinem seamă de faptul că memoria colectivă a informatorilor se extinde la circa 4—5 generaţii, dincolo de care acţionează ,,timpul imemorial''. Pentru a reconstitui parţial sau integral cultura ,,epocilor imemoriale'', etnologii se văd obligaţi să recurgă şi la descoperirile arheologice. Asemenea abordări au arătat că anumite aspecte ale civilizaţiei şi culturii populare tradiţionale îşi ascund rădăcinile departe, în realităţi ale comunei primitive.

---

[1] G. P. Murdock, *Outline of cultural materials*, New Haven, 1961.

[2] André Varagnac, *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, 1948.

[3] M. Leroi-Gouhran, *Histoire générale des techniques*, Paris, 1962.

[4] Vezi studiul lui Günther Guhr, *Zur ethnographisch-archäologischen Methodologie*, în ,,E.A.Z.'', 1966, nr. 1, p. 26—63.

Subliniez că nu în toate cazurile pot fi stabilite verigile reale ale unui fenomen tradiţional, care să ne ducă pînă în epoci foarte îndepărtate. Din acest punct de vedere trebuie să arătăm o deosebită grijă, pentru a nu crea legături forţate, false.

Un concept major al etnologiei moderne îl constituie ,,totalitatea culturii etnice", care orientează cercetarea în două sensuri : sincronic şi diacronic. În acest context, cu toată importanţa pe care noi o atribuim investigaţiilor etnologice ale prezentului, sensul diacronic obligă pe etnolog să acorde un interes mărit fenomenelor care coboară spre trecut, deoarece numai în acest fel se poate reconstitui ansamblul diacronic al tuturor factorilor culturali, care fac obiectul studiilor sincronice.

Menţionăm încă un aspect al problemei. Este adevărat că, lărgindu-şi mereu sferele de cercetare, nu se pot evita unele paralelisme, unele coincidenţe, dar aceasta nu trebuie să alarmeze asupra unui eventual pericol de suprapunere în cercetările celor două domenii, care îşi au fiecare, foarte clar circumscris, obiectul specific. Există cercetători care vorbesc de o disciplină specială, integrativă, numită cînd etnoarheologie, cînd arheoetnologie sau paleoetnografie. Necesitatea unei asemenea discipline, domeniul căruia îi va aparţine sînt probleme ce vor fi rezolvate în timp.

Pînă atunci este de dorit ca lucrările ce folosesc concepte de ecologie, structură socială, procese, studiu comparativ, să înglobeze constant date de arheologie şi etnologie.

Cornelia Belcin

ROGER LECOTTÉ, ANDRÉ DESVALLÉES, *Métiers de tradition*, Paris 1966, 187 p.

Lucrarea, apărută la Paris în anul 1966, dezvăluie prin text şi imagine epopeea apariţiei, înfloririi şi decăderii celor mai vechi meşteşuguri, cunoscute în Franţa încă din primele secole ce au urmat prăbuşirii Imperiului roman şi invaziilor eurasiatice, în scopul de a face cunoscută contribuţia lor la progresul civilizaţiei pe plan naţional şi mondial.

Urmărind succesiunea capitolelor grupate în trei secţiuni mari, care cuprind meşteşugurile legate de construcţia casei, de viaţa satului şi de cerinţele căminului, cu un bogat conţinut de date istorico-etnografice, cititorul îşi formează o imagine clară asupra momentelor principale în dezvoltarea fiecărui meşteşug în parte şi a rolului pe care l-a jucat în viaţa economică a epocii respective. La aceasta contribuie în bună măsură sublinierile cu privire la importanţa dezvoltării oraşelor, cu toate consecinţele sale economice, amploarea construcţiilor de cetăţi şi castele fortificate sau de catedrale, relaţiile dintre cerinţele de lux ale claselor dominante şi evoluţia prestigioasă a meşteşugurilor.

Marcînd etapele mai importante în dezvoltarea meşteşugurilor, autorii subliniază însemnătatea breslelor în mediul urban, pentru garantarea privilegiilor, dar şi a calităţii produselor, fără să neglijeze nici acele meşteşuguri care au înflorit cu precădere în mediul rural şi au avut aportul lor la progresul civilizaţiei ţărăneşti din Franţa.

Depănînd firul ascendent al evoluţiei, autorii se opresc apoi asupra unui moment crucial, şi anume revoluţia industrială din secolul al XIX-lea, care a declanşat schimbări profunde în forma, structura, modul de organizare şi producţia diferitelor meşteşuguri. Remarcînd că maşinismul a cucerit mai întîi meşteşugurile utilitare de la oraşe, ceea ce a determinat pe mulţi dintre meşteşugari să se mute la sate, unde au continuat să reziste un timp, pentru ca apoi să dispară treptat, treptat — fenomen petrecut aidoma şi în ţara noastră —, Roger Lecotté şi André Desvallées analizează paralel avîntul extraordinar al meseriilor legate de cerinţele orăşeneşti — orfevrăria, ceramica de artă, croitoria de lux —, cu care se mîndresc francezii pînă în zilele noastre.

În acest cadru istoric, se desfăşoară prezentarea meşteşugurilor, adăugînd fiecărui capitol argumente noi, elemente caracteristice după caz.

La prima grupă de meşteşuguri, legate de construcţia casei, cititorul face cunoştinţă cu : zidarii, pietrarii, meseriaşii specializaţi în acoperişuri, dulgherii, tîmplarii de mobile, lucrătorii care au ridicat arta fierului şi a bronzului, pentru decoraţiuni, pe cele mai înalte culmi ale artei din acele vremuri.

Cea de-a doua grupă cuprinde meşteşugurile practicate mai cu seamă la sate, în strînsă legătură cu ocupaţiile principale — agricultură, viticultură, păstorit —, cum ar fi : rotăria şi confecţionarea căruţelor, potcovăria, confecţionarea butoaielor, curelăria, împletitul coşurilor din nuiele

Ultima grupă, legată de satisfacerea cerinţelor de confort a căminului, cuprinde cele mai numeroase, dar şi cele mai diferite meşteşuguri : olăria, orfevrăria, confecţionarea vaselor din cositor, a cuţitelor şi a foarfecilor, sticlăria, ceasornicăria şi arta dificilă a construcţiei de viori, ţesătoria, croitoria, arta migăloasă a broderiei, confecţionarea pălăriilor, a saboţilor şi a încălţămintei din piele, pentru a încheia cu prepararea hîrtiei.

Cu toată diversitatea meşteşugurilor cuprinse în această parte a lucrării şi cu toată aparenta lipsă de legătură între ele, în contextul prezentării se evidenţiază clar o trăsătură comună, satisfacerea cerinţelor cotidiene, cu ajutorul căreia autorii reuşesc să facă cunoscute aspecte emoţionante de viaţă.

Ceea ce este remarcabil în lucrarea *Métiers de tradition* este faptul că la sfîrşitul celor 187 de file cititorul îşi dă seama că autorii au reuşit să cuprindă în acest spaţiu restrîns peste 30 de meşteşuguri, cu toate problemele complexe pe care le pun, fără să omită nimic din ceea ce ar fi esenţial pentru cunoaşterea evoluţiei şi importanţei lor.

Împletind analiza ştiinţifică, privind fondul problemelor, cu o bogată culegere de maxime şi proverbe, credinţe şi obiceiuri, de o savoare incomparabilă, autorii reuşesc să cucerească cititorul de toate categoriile.

Metoda de a prezenta paralel un text care conţine datele esenţiale, scris într-un stil plăcut şi atractiv, cu un al doilea text, scris mărunt pe marginea filelor, al cărui conţinut mai tehnic se referă la dezvoltarea uneltelor şi semnalează principalele inovaţii care au contribuit în decursul timpului la perfecţionarea meşteşugului, rezolvă în mod ingenios problema spaţiului.

Dacă adăugăm la aceasta bogata ilustraţie care însoţeşte fiecare capitol, cu aspecte reprezentative pentru dezvoltarea meseriilor din evul mediu pînă în secolul nostru, tipărită în condiţii grafice excelente, însoţită totdeauna de ample explicaţii, putem considera că cei doi distinşi autori au realizat o lucrare de reală valoare ştiinţifică şi educativă, menită să servească deopotrivă ca instrument de lucru şi ca mijloc de cunoaştere pentru apariţia şi dezvoltarea meşteşugurilor.

Mai presus însă de datele istorico-etnografice şi folclorice, cartea are meritul imens de a scoate în relief efortul permanent al umanităţii pentru realizarea progresului, aducînd un omagiu „omului care gîndeşte pentru că are o mînă”, aşa cum remarca Anaxagora cu douăzeci şi patru de secole în urmă.

Georgeta Stoica

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români (sec. XIX – începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română,** tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română,** 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende,** 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel,** colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească,** 1968, 407 p., 24 lei.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 2, p. 87–166, Bucureşti, 1969

I. P. I. — c. 3028

43407

Lei 20

XF 1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr. 3

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil : Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct : ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție :

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F.F. 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

APARE DE 6 ORI PE AN

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 14 1969 Nr. 3

SUMAR

STUDII

Pag.

MIHAI POP — Corpus-ul folclorului românesc 169
AL. I. AMZULESCU — Cîntecul epic în „Colecţia naţională de folclor" 179
ANDREI BUCŞAN — Un proiect de catalogare a materialului coregrafic . . . 193
RADU NICULESCU — Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare 207
EUGENIA CERNEA — Contribuţii la tipologizarea muzicii colindelor româneşti 225

NOTE ŞI RECENZII

MIHAI POP — Sabin V. Drăgoi (1894—1968) 243
N. JULA, V. MĂNĂSTIREANU — *Tradiţii şi obiceiuri româneşti. Anul Nou în Moldova şi Bucovina*, Bucureşti, 1968 (Germina Comanici) 245
Národopisný věstník Československy, Brno, 1967 (Tr. Ionescu-Nişcov) 246

Rev. etn. folc. Tom. 14, nr. 3 p. 167—250, Bucureşti, 1969

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 Nº 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

MIHAI POP — Le corpus du folklore roumain 169
AL. I. AMZULESCU — Le chant épique dans la « Collection nationale de folklore 179
ANDREI BUCŞAN — Un projet de classement du matériel chorégraphique. . 193
RADU NICULESCU — Aperçu critique de quelques procédés actuels de systématisation et classification de la lyrique folklorique. 207
EUGENIA CERNEA — Contribution à l'établissement de la typologie musicale des « Colindas » roumaines 225

NOTES ET COMPTES RENDUS

MIHAI POP — Sabin V. Drăgoi (1894—1968) 243
N. JULA et V. MĂNĂSTIREANU, *Tradiţii şi obiceiuri româneşti. Anul Nou în Moldova şi Bucovina*, Bucureşti, 1968 (Germina Comanici) 245
Národopisný věstník Československý, Brno, 1967 (Tr. Ionescu-Nişcov) 246

Rev. ethn. folk. T. 14, nº 3 p. 167—250, Bucarest, 1969

CORPUS-UL FOLCLORULUI ROMÂNESC [*]

MIHAI POP

Ideea publicării unui corpus al folclorului românesc apare în ultimul deceniu al veacului trecut ca o necesitate a dezvoltării studiilor de folclor. După ce se consumase în mediile academice entuziasmul romantic pentru literatura populară, ea devine, în concepția istorico-filologică a lui B. P. Hasdeu, obiect de cercetare științifică. În tendința de a diferenția printr-o mai strînsă specializare studiile filologice, apare o nouă disciplină, folcloristica. Este firesc deci ca cei care caută să-i elaboreze metodele și încearcă primele studii de specialitate să simtă nevoia instrumentelor de lucru și înainte de toate a unui „corpus" de texte cu rosturi similare colecțiilor de document cu care lucrau istoricii.

L. Șăineanu vorbește la 1895, în prefața lucrării sale despre basm, de necesitatea alcătuirii unui „corpus al literaturii orale" [1], Iuliu Zanne realizează între 1895—1903 corpus-ul proverbelor românești [2], Gr. G. Tocilescu preconizează, la 1900, publicarea materialelor culese — în acțiunea pe care o conduce — în mari „corpora" [3], D. Caracostea cere în 1915, ca un indispensabil instrument de lucru pentru folcloriști, „o largă colecție critică a poesiei poporane" [4] și în 1945 un „Corpus Carminum Romaniae". El prezintă chiar un plan detaliat pentru alcătuirea

---

[*] Colecția națională de folclor este una din lucrările fundamentale pe care le pregătește Institutul de etnografie și folclor. Realizarea ei a fost premearsă de cercetări de teren îndelungate și susținute, de alcătuirea bibliografiei generale a etnografiei și folclorului românesc, de încercarea de a stăpîni multitudinea faptelor prin sistematizarea tipologică a variantelor din diferitele categorii ale literaturii, muzicii, dansului și obiceiurilor populare, din diferitele zone ale teritoriului românesc. Acum, cînd Institutul trece la conturarea volumelor pentru publicare, am socoti nimerit să supunem ipoteza de lucru, ce stă la baza Colecției, unei largi discuții.

Consacrăm deci acest număr al revistei noastre punerii problemei și înfățișării unor aspecte ale sistematizării tipologice, considerînd că în etapa actuală aceasta este lucrarea de a cărei bună îndrumare depinde în mare parte realizarea colecției. Studiile pe care le cuprinde acest număr sînt menite să deschidă discuția. Ele vor fi urmate de altele, privind genurile și speciile nedezbătute încă. Vom fi bucuroși să publicăm cît mai multe contribuții care să ne ajute la alcătuirea colecției în formă optimă.

[1] L. Șăineanu, *Basmele românilor*, București, 1895, p. X.

[2] I. Zanne, *Proverbele românilor din România*, I—X, București, 1895—1903.

[3] Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, I, București, 1900, p. XLIII—XLIV.

[4] D. Caracostea, *Un examen de conștiință literară*, în „Drum Drept", an. X, 1915, p. 763.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 3, p. 169—177, București, 1969

unui corpus al baladei populare [5]. O. Densusianu acţionează în 1920 şi 1924 pentru realizarea corpusului [6]. În cadrul şcoalei sociologice din Bucureşti reia ideea I. Cazan [7]. Ea este desigur şi în preocupările Arhivei de folclor a Academiei Române, condusă de I. Muşlea, şi fără îndoială că şi C. Brăiloiu, cînd a întemeiat Arhiva de folclor a Societăţii Compozitorilor Români, s-a gîndit nu numai la culegerea muzicii populare, ci şi la publicarea ei [8].

Ideea se regăseşte, în prima jumătate a secolului nostru, la foarte mulţi dintre foclorişti, la T. Pamfile, la G. Tulbure, la D. Furtună, la Tache Papahagi, la I. Diaconu, la I. Breazu, la grupul din jurul publicaţiei ,,Cercetări folclorice'' şi poate şi la alţii [9]. Putem deci socoti că, mai bine de o jumătate de secol, ea a fost unul din mobilele principale ale cercetării folclorice româneşti.

Atunci cînd această cercetare se făcea individual, doar sporadic prin acţiuni susţinute oficial sau în institute specializate dar cu posibilităţi limitate, o lucrare de proporţiile cuvenite colecţiei naţionale de folclor era greu de realizat. Corpus-ul folclorului românesc a rămas deci, cu toate coordonatele ce s-au desprins din discuţiile în jurul lui, un deziderat.

După înfiinţarea sa, în 1949, Institutul de folclor, astăzi Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, preluînd, în condiţiile unui deosebit interes al conducerii Partidului Comunist Român pentru patrimoniul culturii populare şi ale unei permanente susţineri a cercetării şi valorificării ei, de către forurile de stat, moştenirea ştiinţifică a înaintaşilor, a preluat şi ideea întocmirii şi publicării unei colecţii reprezentative a folclorului românesc.

Analizînd coordonatele trasate de înaintaşi din perspectiva culturii socialiste, apreciind prin aceasta perspectiva şi locul pe care patrimoniul culturii populare le are în tradiţia culturală românească, cercetătorii Institutului au căutat să formuleze o ipoteză de realizare a acestei colecţii şi un plan al acţiunilor sistematice menite să ducă la alcătuirea ei. Acum cînd, după două decenii de activitate susţinută, cea mai mare parte a premiselor publicării corpus-ului folclorului românesc sînt date, supunem discuţiei liniile conducătoare ale ipotezei noastre.

În ipoteza Institutului corpus-ul folclorului românesc va cuprinde toate domeniile foclorului, nu numai literatura şi muzica, ci şi dansurile şi obiceiurile, elementele de teatru, de spectacol popular. El se bazează pe materiale de incontestabilă autenticitate. Aceste materiale rezultă înainte de toate din cercetările de teren făcute de către specialiştii Institutului din 1949 pînă astăzi. Lor li se adaugă materialele celor două arhive de folclor muzical, Arhiva Societăţii Compozitorilor Români condusă de C. Brăiloiu şi Arhiva fonogramică a Ministerului Artelor condusă de G. Georgescu Breazul, care se găseşte astăzi în patrimoniul Institutului, şi cele ale Arhivei de folclor a Academiei Române, condusă de I. Muşlea. La baza alcătuirii corpus-ului vor sta pe lîngă acestea şi materialele din colecţiile tipărite şi din publicaţii şi în măsura probabilităţilor şi cele din manuscrisele încă inedite. Pentru a pune în circulaţie, prin publicare, materialele din manuscrise Institutul a întreprins, cu ajutorul redacţiei de folclor a Editurii pentru literatură, o acţiune susţinută.

---

[5] D. Caracostea, *Plan de lucru pentru alcătuirea unui corpus al baladei populare*. Buletin informativ ştiinţific şi administrativ al Consiliului naţional de cercetări ştiinţifice al Academiei Române — I, 1948, p. 137.

[6] *Analele Academiei Române*, XL, 1920, p. 154—155; XLIV, 1924, p. 86—87.

[7] I. Cazan, *Plan pentru cercetarea literaturii populare. Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, 1940, p. 299.

[8] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, în ,,Muzica'', 18 (1968), nr. 8, p. 17—18.

[9] M. Pop, *Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre*, în ,,Revista de folclor'', an. I, 1956, nr. 1—2, p. 24—25.

Necesitatea cunoaşterii tuturor materialelor folclorice publicate pînă acum a impus, ca lucrare prealabil indispensabilă alcătuirii corpus-ului, alături de acţiunea de culegere, bibliografierea lor. În cadrul Institutului un colectiv condus de A. Fochi a întocmit deci Bibliografia generală a folclorului românesc cuprinzînd răstimpul dintre 1900 şi 1948. Primul volum al acestei bibliografii a apărut anul trecut[10] şi celelalte sperăm că vor continua să apară cu ritmul cuvenit unui instrument de lucru atît de preţios. Un colectiv condus de E. Dăncuş continuă întocmirea bibliografiei curente.

Pentru punerea în circulaţie a materialelor nepublicate încă, acelaşi colectiv face acum conscrierea manuscriselor folclorice din arhive şi biblioteci.

Pornind de la ideea că o simplă culegere a materialelor folclorice, chiar cu consemnarea locului unde s-a efectuat, a numelui şi vîrstei celui de la care s-a cules, nu oferă date suficiente pentru cunoaşterea faptelor care trăiesc integrate în ansamblul culturii populare, au funcţii şi determinări proprii în cadrul vieţii sociale a mediilor în care advin, dinamică proprie, Institutul a trecut, de la culegerea faptelor de folclor, la cercetarea ansamblului vieţii folclorice, la studierea fenomenelor. Pentru a completa colecţiile noastre cu date asupra domeniilor în care s-a cules mai puţin sau aproape de loc, am întreprins prin sectorul de folclor literar, condus de O. Bîrlea, culegeri sistematice în vederea alcătuirii colecţiei de proză, legende, basme, snoave, povestiri, şi prin sectorul de coregrafie, condus de A. Bucşan, culegeri de dansuri populare.

În orientarea teoretică şi metodologică a cercetărilor şi a altor lucrări ce s-au făcut pentru alcătuirea corpusului, ne-a fost deosebit de utilă experienţa şcoalei filologice a lui O. Densusianu, a metodei şi tehnicii practicate de C. Brăiloiu în culegerea folclorului muzical, preocupările de sistematizare tipologică a lui D. Caracostea, interesul arătat de I. Muşlea documentului folcloric inedit şi înţelegerea largă a fenomenelor de cultură populară pe care folcloristica română a căpătat-o în colaborarea interdisciplinară din cadrul monografiilor de sociologie rurală întreprinse de şcoala sociologică din Bucureşti, sub conducerea lui D. Gusti.

Iniţial, poate sub influenţa cercetărilor sociologice, gîndul nostru a fost să acoperim prin monografii zonale şi tematice întreg teritoriul folcloric românesc. S-au făcut deci cercetări monografice în ţinutul pădurenilor din Hunedoara (colectiv condus de O. Bîrlea), în ţinutul Dornelor (colectiv condus de C. Prichici), în ţara Năsăudului (colectiv condus de C. Zamfir), în Muscel (colectiv condus de Al. I. Amzulescu), într-un sat bilingv româno-maghiar din jud. Bistriţa (secţia din Cluj), în valea Gurghiului (colectiv condus de D. Pop).

---

[10] *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, Bucureşti, 1968.

Cu toate realizările incontestabile, planul pe care ni l-am propus s-a dovedit după o anumită etapă inoperant pentru alcătuirea corpusului, întrucît realizarea lui necesita timp nemăsurat. Colectivele complexe formate din specialişti în literatură, muzică, dans şi obiceiuri, mergînd la cercetarea de adîncime şi la cuprinderea întregului repertoriu folcloric al zonelor, au consacrat mulţi ani fiecărei zone. Prin cercetările monografice s-a adunat un material foarte bogat şi s-a ajuns la cunoaşterea adîncă, concretă a fenomenului folcloric viu, a procesului de creaţie şi circulaţie, a funcţiei şi dinamicii fiecărei categorii folclorice.

S-a ajuns totodată şi la unificarea metodei cercetării de teren, la elaborarea unor standarde ştiinţifice moderne pentru materialele culese şi pentru datele complementare ce le însoţesc.

În urma experienţei de mare valoare dobîndite prin cercetările monografice, pentru a încadra cercetarea de teren în limite de timp, s-a trecut la anchete cu caracter mai restrîns în toate regiunile ţării.

Prin cercetările monografice, zonale şi tematice, şi prin numeroasele anchete de teren s-a ajuns să fie culeasă partea cea mai importantă a tradiţiei noastre folclorice, în orice caz, cred, toate faptele semnificative ale patrimoniului nostru folcloric tradiţional.

Cele circa 70 000 de piese de literatură, muzică, dans, obiceiuri şi teatru popular, adunate în colecţiile Institutului de etnografie şi folclor, împreună cu materialele publicate pînă acum şi cu cele ce se vor mai adăuga din manuscrise şi, acolo unde se va simţi nevoia, din culegeri de completare, formează deci baza documentară a corpusului folclorului românesc, temelie rar întîlnită, atît prin cantitatea cît şi prin calitatea ei, la alcătuirea colecţiilor de folclor ale altor popoare.

Literatura şi muzica culese în cercetările monografice şi anchetele de teren au fost înregistrate pe bandă de magnetofon, dansurile, la început notate direct, sînt acum filmate. Folosirea mijloacelor tehnice de consemnare asigura materialelor folclorice, din colecţiile Institutului, autenticitate incontestabilă [11]. Transcrierea acestor materiale constituie o preocupare permanentă. Pentru a păstra formele de grai local, necesare definirii stilistice a variantelor, utilizăm în transcrierea lor semnele diacritice folosite în lucrările de dialectologie. În transcrierea muzicii, problemele dificile ale redării grafice a particularităţilor ritmice şi melodice proprii muzicii populare, probleme ce formează astăzi subiectul unor vii discuţii în etnomuzicologia internaţională [12], se rezolvă treptat printr-un continuu schimb de vederi între specialiştii sectorului muzical, condus de Tiberiu Alexandru. Pentru notarea dansurilor, unde lipsea o grafie apropiată, Institutul a elaborat un sistem propriu. Atenţia acordată problemelor de transcriere deriva direct din grija de a reda în corpus, cu cît mai multă fidelitate, ceea ce este propriu artelor orale, valorile lor expresive specifice.

---

[11] C. Brăiloiu, *Arhiva de folclor a Societăţii Compozitorilor Români*, Bucureşti, 1931, p. 5–7.

[12] „Ethnomusicology", an. VIII, 1964, nr. 3, p. 223–277.

Paralel cu munca de cercetare, materialele culese și depuse în colecțiile Institutului au fost cartotecate într-un sistem paralel, geografic: pe zone și sate, și categorial: pe genuri și specii. Această sistematizare utilă pentru mînuirea curentă s-a dovedit insuficientă pentru organizarea și prelucrarea în vederea publicării.

Am trecut deci la o acțiune de sistematizare tipologică a întregului material folcloric ce va sta la baza corpusului, la realizarea dezideratului exprimat încă în 1915 de D. Caracostea și cristalizat într-un sistem de clasificare tipologică a baladei [13].

S-au elaborat astfel, pe baza sistemului internațional de clasificare tipologică a prozei populare A. Aarne—St. Thompson [14], catalogul tipologic al legendelor și basmelor cu animale (T. Brill), al snoavelor (S. Stroescu) și se elaborează cel al basmelor fantastice (C. Bărbulescu). O tipologie a cîntecelor epice, bazată în prima ediție doar pe materialele din colecții, a fost elaborată de către Al. I. Amzulescu [15]. Ea este reluată și completată acum pentru o a doua ediție cu materialele din publicații și din colecțiile Institutului. I. Taloș elaborează un catalog tipologic al poeziei colindelor. Sectorul de folclor literar al Institutului lucrează la alcătuirea catalogului de motive al poeziei lirice. Se realizează astfel treptat sistematizarea tipologică a literaturii orale.

Tot atît de dificilă și tot atît de discutată pe plan internațional ca și transcrierea, sistematizarea muzicii populare a constituit în Institut o preocupare a tuturor specialiștilor ce au luat parte la cercetările monografice. Pe baza experienței cîștigate și a cunoașterii rezultatelor obținute pînă acum la alte popoare, sectorul de folclor muzical a trecut la alcătuirea unei tipologii a muzicii populare. Ca și în cazul sistematizării literaturii orale, și această sistematizare se va face pe genuri și specii, începînd cu melodiile colindelor, capitol foarte bogat și de mare valoare artistică, în care direcție au fost făcuți pași importanți de către B. Bartók [16].

O sistematizare a dansurilor populare, pe criterii morfologice, este în curs de definitivare în sectorul coregrafic al Institutului.

Fenomene complexe, obiceiurile comportă elemente de rit, de ceremonial, gestică și mimică tradițională, literatură, muzică, dans etc. Pentru sistematizarea materialelor adunate în cercetările de teren, cît și în cele oferite de studiile și descrierile publicate, se impune o prealabilă analiză structuralistă a lor. Prin ea se pot determina elementele și actele pertinente, relațiile lor invariante și variantele acestora, se poate desprinde modelul fiecărui obicei și formele sub care acest model se realizează în diferite regiuni, forme ce pot uneori corespunde diferitelor etape de evoluție istorică.

Sistematizarea tipologică oferă posibilitatea stăpînirii multitudinii faptelor de care dispunem. Organizarea pe tipuri proprii fiecărui domeniu, fiecărei categorii, alegerea variantelor semnificative a acestor tipuri constituie pentru realizarea corpus-ului o lucrare prealabilă de aceeași pondere ca și culegerea sistematică și transcrierea lor, fixarea grafică a faptelor de absolută autenticitate. În raport cu tipurile, variantele, pentru a fi semnificative, trebuie să fie reprezentări desăvîrşite ale genului sau diferenţiatoare ale etapelor de evoluţie, a stilurilor regionale sau a realizărilor individuale în cazul creatorilor şi păstrătorilor cu deosebită pondere în viaţa folclorică a anumitor medii.

---

[13] D. Caracostea, *Esquisse d'une typologie de la ballade populaire roumaine,* în „Langue et littérature", an. IV, 1945, nr. 1—2, p. 5—11.

[14] A. Aarne — St. Thompson, *The Types of the Folktales,* Helsinki, 1961.

[15] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești,* I, București, 1964, p. 105—279.

[16] B. Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde,* Wien, 1935.

Corpus-ul folclorului românesc va fi lucrarea fundamentală prin care creaţiile folclorice tradiţionale, ca parte importantă a moştenirii culturale, se vor integra cu mijlocirea cercetării ştiinţifice în cultura socialistă a patriei noastre. Va fi de fapt ediţia critică definitivă a folclorului nostru, similară ca valoare ediţiilor critice pe care am dori să le avem pentru toate operele scriitorilor şi poate şi ale muzicienilor noştri. Astfel concepută şi realizată, colecţia naţională de folclor va fi o carte fundamentală care să se găsească în viitor în biblioteca oricărui român cultivat. Va fi însă pentru oamenii de ştiinţă acel ,,corpus'' de materiale folclorice spre care ne-a orientat şcoala lui B. P. Hasdeu, cartea de temelie a cercetărilor viitoare. Cele cca 40 de volume vor constitui o colecţie a tuturor genurilor şi speciilor folclorului românesc, din care nu va lipsi nici o categorie tipologică şi nici o variantă semnificativă a ei, dar în care nu se va strecura nici un fapt neautentic, lipsit pe un plan larg de certă valoare culturală.

Instrument fundamental de lucru pentru folcloriştii români, corpusul va marca şi peste hotare, atît în circulaţia ştiinţifică internaţională, cît şi în sfera largă a culturii contemporane, prezenţa folclorului românesc. Va demonstra ştiinţific contribuţia importantă a poporului român la patrimoniul tradiţiei culturale europene.

În această viziune şi cu această funcţionalitate generală, structura colecţiei, sistematica volumelor, pune încă probleme ce derivă din sincretismul faptelor de folclor, din îmbinarea în realitatea vie a literaturii, muzicii şi dansului pentru realizarea aceleiaşi reprezentări şi din necesităţile de a se ajunge la o clasificare cît mai corespunzătoare a genurilor şi speciilor. Aceste probleme, discutate pînă acum cu susţinerea de către specialiştii Institutului, am dori să le supunem unei dezbateri largi înainte de a proceda la definitivarea profilului corpus-ului.

Fireşte problemele nu au aceeaşi acuitate pentru toate domeniile şi pentru toate categoriile. Mai simplă ni se pare sub acest aspect situaţia acelor categorii în care sincretismul inerent oricărui fapt de folclor este dominat de unul din modurile de realizare, literatură, muzică etc. Astfel pentru proza populară se pot alcătui volume aparte consacrate legendelor, basmelor cu animale, basmelor fantastice, snoavelor şi povestirilor, după cum se pot alcătui şi volume de zicători şi proverbe, de ghicitori etc.

Aceeaşi va fi situaţia, probabil, şi pentru unele piese de muzică instrumentală, neînsoţite de text, şi pentru instrumentele populare.

Alta este însă situaţia pentru cîntecul epic sau liric, care este muzică şi poezie, pentru dans, care este muzică şi dans şi de cele mai multe ori şi poezie, pentru obiceiuri.

În dezbaterile de pînă acum specialiştii diferitelor domenii au opinat ca în atare situaţii muzica şi poezia să se publice în volume aparte. Aceasta din cauză că în realitatea folclorică românească legătura dintre text şi melodie este în general laxă.

Folcloriştii muzicali cred însă că pentru a reda cîntecul în totalitatea lui este necesar ca, în volumele ce vor cuprinde muzica, melodiile selectate să fie însoţite de textele cu care au fost culese. Este de asemenea de neconceput ca dansurile să fie publicate fără muzica pe care sînt dansate, chiar dacă muzica de dans va fi publicată într-o sistematizare proprie, în volume aparte.

Din dezbaterile de pînă acum a reieşit pe lîngă cele arătate şi necesitatea de a avea o concepţie largă asupra colecţiei, lăsînd fiecărei categorii, fiecărui gen şi specii, posibilitatea să se contureze în volum în forma care îi este cea mai potrivită şi nefixînd criterii rigide în care să se încorseteze materialul folcloric.

De pildă credem că este nimerit să se publice în volum aparte melodiile şi textele colindelor — capitol bogat al folclorului nostru — şi ale unor obiceiuri de familie ca nunta şi înmormîntarea. Dar poate literatura şi muzica celorlalte obiceiuri de familie şi de peste an sau a jocurilor de copii ar putea fi publicate împreună. În orice caz, potrivit propunerii de a lăsa libertatea ca fiecare categorie să fie prezentată în forma de accesibilitate optimă, este bine să se mai insiste asupra modurilor de prezentare ale categoriilor complexe. De pildă, la volumele consacrate obiceiurilor, asupra locului unde trebuie aşezată analiza structurală, în raport cu poezia, muzica şi dansul.

Neajunsurile ce derivă din opţiunea ce s-a făcut pînă acum, pentru publicarea în volume aparte a muzicii, poeziei şi dansurilor, vor putea fi suplinite în cazul aceleiaşi categorii funcţionale printr-un bine întocmit sistem de trimiteri, de referiri între diferitele volume.

În această perspectivă şi bazîndu-se înainte de toate pe o clasificare funcţională a genurilor şi speciilor, care să redea cît mai fidel situaţia lor în realitatea folclorică vie, corpus-ul ar putea cuprinde următoarele capitole, însumînd uneori mai multe volume : I Legende, II Basme cu animale, III Basme fantastice, IV Snoave, V Poveşti, VI Cîntece epice — a) poezie, b) muzică, VII Cîntece lirice — a) poezie, b) muzică, VIII Colinde — a) poezie, b) muzică, IX Alte obiceiuri de peste an, X Obiceiuri la naştere şi alte obiceiuri de familie, XI Obiceiuri de nuntă — a) poezie, b) muzică, XII Obiceiuri de înmormîntare — a) poezie, b) muzică, XIII Descîntece, XIV Muzică instrumentală, instrumente populare, XV Dansuri — a) dans, b) muzică, c) strigături, XVI Paremiologie, XVII, Ghicitori, XVIII Cîntece de lume, XIX Cîntece şi jocuri de copii, XX Jocuri distractive, XXI Teatru popular.

Volumele vor fi întocmite de grupuri de lucru, care, după sistematizarea materialelor, vor alege variantele reprezentative pentru fiecare tip, vor face un studiu introductiv privind funcţia şi morfologia materialului publicat, date asupra istoriei lui, asupra circulaţiei, caracterelor, stilistice etc.

Prin publicarea corpus-ului, folcloristica românească va încheia a doua perioadă de lucru a ei şi va îndeplini, alături de bibliografie, de colectarea patrimoniului tradiţional, de sistematizarea lui tipologică, încă un deziderat al înaintaşilor.

Corpus-ul este premisa pentru alcătuirea tratatului de folclor şi pentru studiile în legătură cu istoria folclorului românesc, pentru cercetările aprofundate asupra structurii diferitelor categorii, asupra arsenalului de mijloace de expresie și asupra sensurilor majore ale faptelor și fenomenelor de folclor.

Încheind etapa a doua de lucru a folcloristicii noastre se inaugurează în chip firesc etapa următoare, cea a interpretării multilaterale a tradiției noastre folclorice, a definirii științifice a locului ei în cultura noastră, a înțelesurilor ei adevărate.

Poate că ipoteza pe care o expunem să pară unora greu de realizat și viziunea generală a corpus-ului prea vastă. Pentru a le putea aprecia trebuie avut în vedere că Institutul a făcut toate lucrările prealabile necesare. Cuprinderea corpus-ului nu trebuie să ne îngrijoreze cînd ne gîndim că el este menit să înfățișeze tot ce este semnificativ din ceea ce a ajuns pînă la noi din creația milenară a poporului nostru și mai cu seamă din creația acelor veacuri în care ea a fost prin excelență orală.

LE CORPUS DU FOLKLORE ROUMAIN

Constituer le corpus du folklore roumain a été depuis plus d'un demi-siècle un desideratum des folkloristes roumains. Dès sa création, l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de Bucarest a commencé les actions préalables en vue de cette réalisation et se trouve maintenant dans la phase de préparation de sa publication.

Le corpus comprendra, selon la conception de l'Institut, tous les domaines du folklore, non seulement la littérature et la musique, mais aussi les danses et les coutumes, les éléments de théâtre, de spectacle populaire. Il s'appuiera sur des matériaux d'une incontestable authenticité. Ces matériaux sont avant tout le résultat des recherches entreprises sur les lieux par les spécialistes de l'Institut depuis 1949 jusqu'à nos jours. A ceux-ci s'ajoutent encore les matériaux des deux archives de folklore, — les Archives de folklore de la Société des Compositeurs Roumains, dirigées par C. Brăiloiu, et les Archives Phonogrammiques du Ministère des Arts, dirigées par G. Georgescu-Breazul, qui ont fusionné dans les Archives de l'Institut, — et ceux des Archives de Folklore de l'Académie roumaine dirigées par I. Mușlea. En dehors des matériaux déjà cités, qui formeront la base du corpus, celui-ci comprendra aussi les matériaux des collections parues et des publications, et selon les possibilités, aussi ceux des manuscrits encore inédits.

La nécessité de connaître tous les matériaux folkloriques parus jusqu'à nos jours nous a imposé comme tâche préalable indispensable, en même temps que l'action de recueil, la publication de la bibliographie folklorique roumaine. En 1968 a été édité le premier volume de cette bibliographie, sous le titre de *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc* (Bibliographie générale et l'ethnographie et du folklore roumain); les volumes suivants devront paraître dans les prochaines années.

L'Institut effectue à présent la conscription des manuscrits folkloriques des bibliothèques et des archives, afin de mettre en circulation les matériaux non encore publiés.

Le recueil des matériaux nécessaires pour la constitution du corpus s'est effectué par des recherches concrètes sur les lieux, soit dans le cadre

des monographies zonales ou thématiques ou bien dans celui des enquêtes à caractère plus limité comprenant l'entier territoire folklorique roumain.

La base documentaire du corpus du folklore roumain est formée par environ 70.000 pièces de littérature, musique, danse, coutumes et théâtre populaire faisant partie des collections de l'Institut, complétée par le matériel qui a déjà été publié, par celui des manuscrits qui pourront être valorisés et, si besoin en est, par ceux qui seront encore rassemblés par des recueils complémentaires. Afin de maîtriser ce riche matériel de faits et de documents folkloriques, l'Institut a organisé une action de systématisation dans des catalogues typologiques. On a apprêté jusqu'à présent le catalogue typologique des chants épiques, celui des légendes, des contes des animaux et celui des facéties. On terminera sous peu aussi le catalogue typologique des contes fantastiques selon la systématisation internationale du catalogue A. Aarne—St. Thompson. On travaille de même à la constitution du catalogue typologique de la poésie des « colindas » et à celui de la poésie lyrique.

Les ethnomusicologues de l'Institut déployent une action soutenue pour la transcription des matériaux recueillis afin de passer, au fur et à mesure, à la systématisation typologique dans le cadre de chaque genre de la musique populaire.

Une systématisation du matériel chorégraphique sur des critériums monographiques est elle aussi en voie d'être effectuée.

Plus complexe, la systématisation des coutumes est étudiée à présent en appliquant les méthodes structuralistes.

On va sélecter, en partant des matériaux que l'on possède, les variantes significatives pour chaque type et sur la base des typologies effectuées on constituera le corpus du folklore, en y ajoutant toutes ces variantes.

Basé sur une classification fonctionnelle des genres et des espèces, le corpus comprendra les chapitres suivants réalisés parfois en plusieurs volumes : I. Légendes ; II. Contes des animaux ; III. Contes fantastiques ; IV. Facéties ; V. Récits ; VI. Chants épiques : a) poésie, b) musique ; VII. Chants lyriques : a) poésie, b) musique ; VIII. Colindas : a) poésie, b) musique ; IX. Autres coutumes déployées durant l'année ; X. Coutumes sur la naissance et autres coutumes de famille ; XI. Coutumes sur la mariage : a) poésie, b) musique ; XII. Coutumes sur l'enterrements : a) poésie, b) musique ; XIII. Exorcismes ; XIV. Musique instrumentale et instruments populaires ; XV. Danses : a) danse, b) musique, c) vers scandés et criés pendant la danse ; XVI. Parémiologie ; XVII. Devinettes ; XVIII. Chansons laïques ; XIX. Chants et jeux pour enfants ; XX. Danses distractives ; XXI. Théâtre populaire. Chaque volume comprendra en dehors du matériel proprement dit aussi une étude introductive sur la catégorie respective ainsi que des références.

Etant donné que par ses proportions et par la complexité des faits qu'il présente, le corpus du folklore roumain pose une série de problèmes qui demandent encore d'amples débats, cette étude a pour but de présenter le projet de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore quant à sa constitution, les problèmes qu'il soulève, afin de les soumettre aux débats des spécialistes.

CÎNTECUL EPIC ÎN „COLECŢIA NAŢIONALĂ DE FOLCLOR”

AL. I. AMZULESCU

Se poate spune — fără exagerare — că în decursul timpului, sub diverse denumiri, *Colecţia naţională* constituie visul de aur, unanim, al înaintaşilor celor mai luminaţi, preocupaţi de cercetarea domeniului nostru folcloric [1].

De la dorinţa vizionară, anterioară anului 1840, exprimată în nota de profeţie romantică a lui Gh. Bariţ din „Foae pentru minte, inimă şi literatură” (...„Dorul inimei noastre, mai de multe ori descoperit, este că doar pe încetul să vor scula bărbaţi, care nu îşi vor pregeta a culege odată cîntecele ossianilor şi a barzilor româneşti, originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului, în munţi, în văi, la şesuri şi oriunde” [2]), pînă la expunerea concretă, în 1948, a unui *Plan de lucru pentru alcătuirea unui Corpus al Baladei poporane*, elaborat de D. Caracostea [3], este însă o cale lungă de mai bine de un veac, plină de ocolişurile, dar şi de propăşirea neîncetată a istoriei folcloristicii noastre.

Ideea Colecţiei naţionale străbate destul de desluşit din generozitatea entuziasmului patriotic cu care, încă în prefaţa din 1852 la volumul întîi de *Poezii poporale*, V. Alecsandri afirma, între altele, că „poesiile noastre poporale compun o avere naţională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru naţia Română” [4], considerînd, însufleţit de vrednicia militantismului său patruzecioptist, că „e o sfîntă datorie de a le căuta şi a le feri de noianul timpului şi al uitării” [5].

Spirit critic pătrunzător, prietenul şi colaboratorul lui V. Alecsandri, Alecu Russo, menţiona însă cu desăvîrşită sobrietate, chiar din acea vreme, că, „prin urmare, poezia poporală trebuie să fie obiectul studiilor noastre serioase” [6]!

---

[1] Cf., spre pildă, T. Pamfile, *Cîntece de ţară*, Bucureşti, 1913, p. 17 : „...un *corpus* [sublinierea autorului], ni se pare a visa un vis măreţ pe care nu ni-l putem închipui aevea”.

[2] Cf. „Foae pentru minte, inima shi literatura”, 2 (1839), p. 39.

[3] Cf. Academia Română. Consiliul naţional al cercetării ştiinţifice, „Buletinul informativ ştiinţific şi administrativ”, 1 (1948), nr. 1, p. 137–143.

[4] Cf. V. Alecsandri, *Poesii populare ale Românilor*, Bucureşti, 1866, p. XI.

[5] *Ibidem*, p. XII.

[6] Cf. Alexandru Russo, *Scrieri*, publicate de P. V. Haneş, Bucureşti, 1908, p. 191.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 3, p. 179–192, Bucureşti, 1969

Ca un fir roșu conducător, visul și ideea Colecției naționale — obiect al studiilor serioase apar, de la acele clipe de început, de nenumărate ori, tot mai limpede, sub pana cercetătorilor temeinici, animați de necesitatea „studiilor noastre serioase”, ca și în zelul atîtor diletanți, mai mult sau mai puțin merituoși [7].

Așa, spre pildă, „o monumentală archivă” — adunată „peste toată întinderea pămîntului romănesc” prin grija învățătorilor și preoților „de pretutindeni”, care ar fi „chiemați, ursiți să fie factorii de căpetenia în această lucrare” — preconiza, în preajma anului 1900, ziaristul I. G. Bibicescu, redactor la „Românul”, încălzit de lăudabila sa străduință amatoare de folclor ardelenesc. Această „prețioasă comoară” ar fi trebuit — după concepția lui organizatorică — „încredințată unei societăți de folk-lore, ce s-ar întocmi și ar tipări-o” [8].

Pentru a ne menține aproape de cumpăna anului 1900, să amintim încă mai mult acele „desideria”, exprimate în Precuvîntarea colecției lui Gr. G. Tocilescu, pentru un „archiv real și cu totul obiectiv, alcătuit din documente autentice” [9] (chiar dacă, în lucrarea ce a întreprins ca animator și îndrumător, „materialurile folkloristice” ce ne-a lăsat rămîn departe de a fi modelul și opera cea mai de invidiat spre realizarea Colecției naționale)! Aducînd în matca îndeletnicirii folcloristice ceva din rigoarea spiritului științific al arheologului și istoricului care a fost, Gr. G. Tocilescu preconiza destul de corect: „Dar pentru ca folklorul să poată servi drept isvor de inspirațiune educatorului, poetului și artistului, drept material științific și drept archivă oamenilor de știință, este nevoie mai întîi ca materialele sale să fie adunate, apoi să fie puse în ordine și sistematisate, și în fine să fie date la lumină într-o formă cît se poate mai lesnicioasă pentru utilisarea lor, și înainte de toate cît se poate mai esactă. Căci ele nu sunt altceva decît niște documente istorice, cari prin urmare nici plăsmuite pot să fie, nici alterate, nici greșit reproduse. Isvorul sau proveniența lor trebuie totdauna arătat, spre a putea judeca gradul lor de credință și controla autenticitatea lor” [10].

Folosind chiar terminologia consacrată în studiul „izvoarelor” științei sale de specialitate — *Corpus inscriptionum*..., după ce expune „chestionarul” său — sinteză a celor anterioare — și după ce arată cum trebuie procedat în acțiunea de culegere folclorică, Tocilescu aduce în domeniul folclorului (de altfel, după L. Șăineanu — în 1895) termenul „corpus” și descrie în cele din urmă destul de amănunțit profilul — ideal, de vreme ce el n-a izbutit să-l și realizeze în graba cu care a lucrat — pentru alcătuirea colecției din „corpora”: „Materialele apoi astfel adunate, să fie scoase la lumină în mari *corpora* [sublinierea sa] întocmite în ordinea geografică și cu tot aparatul de erudiție necesar, dînd texte coordonate cu însemnarea variantelor interne și externe, și cu adnotațiuni din punctul de vedere etnografic, linguistic, istoric,bibliografic etc.” [11]

---

[7] Pentru un excurs istoric al problemei, cf. M. Pop, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor”, an. 1 (1956), nr. 1—2, p. 12 și 24—25.

[8] „Astfel, pe fiecare an, s-ar aduna o prețioasă comoară care, încredințată unei societăți de folk-lore, ce s-ar întocmi și ar tipări-o, am avea curînd o monumentală archivă a simțirilor și însușirilor poporului român, adecă cea mai prețioasă și măreață carte cu totului tot românească, și ca formă și ca fond, și ca ideie și ca simțimînt.

Aceasta s-ar putea face peste toată întinderea pămîntului romănesc.

Învățătorii și preoții de pretutindeni, care locuiesc la țară, sunt chiemați, sunt ursiți să fie factorii de căpetenia în această lucrare.

Fac deci apel la dînșii”. (Cf. I. G. Bibicescu, *Poesii populare din Transilvania*, București, 1893, p. LXVI—LXVII.)

[9] Cf. Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, București, 1900, p. IV.

[10] *Ibidem.*

Dacă ținem seama de data cînd au fost scrise aceste „desideria” („1 Octombre 1900”), se poate spune că în folcloristica românească veacul nostru debutează sub semnul tot mai deplinei clarificări teoretice și al enunțării destul de limpede a programului concret al Colecției naționale, care va preocupa la vremea sa, după aceea, nu numai pe Ov. Densusianu, D. Caracostea și C. Brăiloiu, dar va flutura ca o nădejde a insulei făgăduinței în mintea fiecărui lucrător din rîndul celor care „ca albine sîrguincioase s-au slobozit în cîmpul înflorit al literaturii populare” [12]!

Un exercițiu plin de învățăminte pe această cale îl poate constitui fie și numai analiza minuțioasă a prefețelor numeroaselor colecții și antologii publicate în decursul vremii [13] și în rîndul cărora excelează, spre pildă, unele pagini dense de spirit critic ca cele scrise, încă în jurul anului 1900 — în 1899 —, de Dr. G. Alexici [14], sau în 1909, de Dr. Iosif Popovici [15].

Dar, pentru a ne limita la domeniul cîntecului epic, spicuim selectiv, mai întîi încă în preajma aceluiași sfîrșit și început de veac, dorința modestului culegător de *Cîntece din lumea vechiă* a Țării Oltului, G. Tulbure, regretînd lipsa unei „colecțiuni critice a baladelor poporale, care să cuprindă fiecare cîntec cu toate variantele lui și din care cercetătoriul literar să poată desluși originea, vechimea și forma primitivă a acestor cîntece de preamărire a vitejiilor strămoșești” [16].

Și, spre a nu zăbovi prea mult în depănarea premiselor unei „colecțiuni critice” a cîntecului epic — parte integrantă a Colecției naționale, să amintim încă dintr-o generație mai tîrziu, în preajma anului 1930, doleanțele economului stavrofor D. Furtună, culegător modest de *Cîntece bătrînești din părțile Prutului* (1927), dar vorbind de un „corpus” al baladei, și de I. Diaconu, cercetător de adîncime mai cu seamă al baladei vrîncene și rîmnicene, însuflețit de dorința unui „atlas folcloric” și de ideea „unei colecții critice a întregului nostru folklor”.

Referindu-se la „starea de azi a baladelor la noi” [17] și arătînd cum „cîntecele epice cad din ce în ce mai mult pe povîrnișul uitării” [18], D. Furtună, deși culegător mai ales al baladei „din părțile Prutului”, se dovedește foarte bun cunoscător al „stării” generale a cîntecului epic, cînd observă că : „. . .urmărind cineva cu luare-aminte, vede că, *în vremurile noastre, linia Dunării, prin Dobrogea, de la Brăila și pînă în Romanați și Dolj este cea mai fericită în păstrarea baladelor cu motive în adevăr vechi*” [sublinierea sa] [19].

---

[11] *Ibidem*, p. XLVI.

[12] Cf. A. Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 1.

[13] O cercetare deosebit de meritorie în acest sens a realizat, cu 35 de ani în urmă, distinsul folclorist focșenean, bine documentat și animat de un ascuțit simț critic — și polemic —, I. Diaconu (cf. *Folklor din Rîmnicul-sărat*, Focșani, 1934, II, p. XXXV—LXXXI.).

[14] Cf. Dr. G. Alexici, *Texte din literatura poporană romînă*, Budapesta, 1899, p. IX—XIV.

[15] Cf. Dr. Iosif Popovici, *Poezii populare române*, Oravița, 1909, p. I—VI.

[16] Cf. G. Tulbure, *Cîntece din lumea vechiă*, Făgăraș, 1908, p. 4—5.

[17] Cf. D. Furtună, *Cîntece bătrînești din părțile Prutului*, București, 1927, p. 6.

[18] *Ibidem*, p. 9.

[19] *Ibidem*, p. 7.

Observații destul de pătrunzătoare continuă în „Introducere despre baladele populare de astăzi", a lui D. Furtună, „economul stavrofor" pomenind în cele din urmă, într-un stil oarecum biblic („Iar cînd au venit plinirea vremii..."), că „a sosit vremea întocmirii unui *corpus*" [sublinierea sa]: „În sfîrșit, baladele populare, — ca și „Chira" — se răresc tot mai mult și se întrunesc în cicluri de strînsă înfrățire... în fața morții; capătă un caracter tot mai mult casnic și agricol; se depărtează zilnic de amănuntele istorice și păstorești și se înneacă în valurile liricei care cere un viers scurt și o melodie duioasă, ca orice lucru care — a fost și nu mai este...

De-aceia socotim că pentru cîntecele bătrînești a sosit vremea întocmirii unui *corpus* [sublinierea sa], cu tot ce privește vieața și melodia lor" [20].

Merită negreșit de relevat că, deși D. Furtună nu stăruie mai deslușit asupra modului de alcătuire a doritului „corpus" al cîntecelor epice, el nu dă uitării „și melodia lor", ba — foarte semnificativ pentru „sosirea vremii" la care se referă — preconizează ca, negreșit pe lîngă textele propriu-zise „și melodia lor", care trebuiau să alcătuiască acel „corpus" (chiar dacă nu arată în ce fel să se facă cuprinderea acestora), să nu se piardă din vedere „tot ce privește vieața" cîntecului epic. S-ar putea astfel spune că *în 1927*, după multe decenii de treptată maturizare a cercetării folcloristice românești, pluteau desigur în aer, avînd să fie tocmai îndată conturate, pentru a fi traduse apoi cu consecvență în fapt — în cadrul Arhivei de folclor a Societății compozitorilor români, întemeiată în 1928 —, principiile lui C. Brăiloiu din *Schița unei metode* de culegere a folclorului, concepută sub influența directă a metodei de lucru în echipele de cercetare sociologică ale școlii lui D. Gusti, de unde preocuparea pentru culegerea științifică a cîntecului urma să se împlinească în cadrul unei ample cercetări care acorda o mare atenție tocmai la „tot ce privește vieața" cîntecelor culese... [21].

La rîndul său, preluînd — și de fapt ducînd pînă la capăt — principiile școalei filologice a lui Ov. Densusianu, în cercetarea minuțioasă de folclor din *Ținutul Vrancei* (1930) și continuată în *Folklor din Rîmnicul-sărat* (1933, 1934, 1948), I. Diaconu, preocupat de „întregul nostru folklor", stăruie în fapt mai cu seamă asupra cîntecului epic. „Ca și în colecțiile noastre anterioare — scria I. Diaconu în *Introducere* la volumul întîi de *Folklor din Rîmnicul-sărat* — am aranjat și acum materialul cu indicațiuni bibliografice, spre a putea înjgheba în curînd un atlas folkloric, ori ca să se ușureze munca alcătuirii unei colecții critice a întregului nostru folklor" [22]. Iar în *Introducere* la volumul al doilea precizează: „Colecția critică însamnă nu numai culegerea tuturor variantelor unui motiv — spre a i se preciza ariile geografice — ci și compararea acestora, ca să se stabilească formele lui succesive pînă la motivul-tip" [23].

Necesitatea publicării implicite și a unor „texte-convorbiri" [24], după metoda preconizată de Ov. Densusianu, întregește imaginea — totuși insuficient conturată — a „colecției critice" din intenția metodologică a lui I. Diaconu, vrednic precursor și autor al unor experiențe locale concrete — dar care se cuvin, firește, preluate critic și integrate, cum se va vedea în cele ce urmează — pe calea realizării capitolului „cîntec epic" din Colecția națională de folclor.

---

[20] *Ibidem*, p. 13—14.

[21] Cf. C. Brăiloiu, *Arhiva de folklor a Societății Compozitorilor Români*, București, 1931 (și *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, Paris, 1932).

[22] Cf. I. Diaconu, *Folklor din Rîmnicul-sărat*, Focșani, 1933, I, p. XXXVIII.

[23] *Ibidem*, II, p. XCI.

[24] *Ibidem*, I, p. XXXVII.

Nu stărium în aceste observații preliminare asupra „Planului" lui D. Caracostea, acesta fiind mai cu seamă expunerea unei metode de clasificare a baladei [25] și mai puțin o expunere asupra modului de alcătuire a „Corpusului", a cărui realizare concretă nu a ajuns să o poată da pînă la capăt, în fapt.

După cele schițate mai sus, rezultă însă deslușit că visul de aur al Colecției naționale, unde ar trebui să se integreze și Corpusul cîntecului epic, la care au meditat năzuind — și de fapt au lucrat cu mijloacele lor — înaintașii, e cu atît mai mult o sarcină arzătoare și un comandament al epocii noastre ce se cuvin a fi acum, cît mai curînd, îndeplinite.

De altfel, nu încape nici o îndoială că mijloacele ce ne stau astăzi la îndemînă, și la care abia putea năzui nădejdea generoșilor înaintași, sînt acum cu totul altele decît cele de odinioară. Într-adevăr, ne putem bucura acum de rodul bogat al tuturor strădaniilor și cuceririlor anterioare, care au netezit astfel calea spre realizarea „visului măreț" al lui T. Pamfile : în biblioteci și arhive se află acumulat un imens bagaj de culegeri, vechi și noi, răspunzînd pe deplin primelor „desideria" ale lui Gr. G. Tocilescu („este nevoie mai întîi ca materialele să fie adunate"), găsindu-ne de fapt în etapa a doua a împlinirii acelor „dorințe" („apoi să fie puse în ordine și sistematisate") și pregătindu-ne pentru etapa a treia („și în fine să fie date la lumină într-o formă cît se poate mai lesnicioasă pentru utilisarea lor, și înainte de toate cît se poate mai esactă").

Pe de altă parte, acea „monumentală archivă" — din doleanțele lui I. G. Bibicescu —, adunată „peste toată întinderea pămîntului românesc", există într-adevăr, concretizată mai ales în colecțiile Institutului de etnografie și folclor din București, ca „o prețioasă comoară", realizată nu prin osteneala amatoare a unor „învățători și preoți de pretutindeni", pe care redactorul „Românului" îi socotea că „sunt chiemați, sunt ursiți să fie factorii de căpetenia în această lucrare", ci ca operă colectivă urzită, începînd din anul 1928, de cercetători deveniți treptat specialiști, iar în locul preconizatei „societăți de folk-lore, ce s-ar întocmi și ar tipări-o" există, începînd din anul 1949, Institutul de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, ca o unitate specializată care își consacră acum, prin programul său de lucru, majoritatea forțelor pentru a încheia — cu adevărat — „cea mai prețioasă și măreață carte cu totului tot românească, și ca formă și ca fond, și ca ideie și ca simțimînt" — Colecția națională!

Pe lîngă materialele propriu-zise, s-a adunat între timp — respectiv și în ce privește cîntecul epic — un important capital teoretic de cercetări și studii lămuritoare asupra istoriei, valorii, filiației eposului românesc, din a cărui confruntare metodică și sinteză atentă se pot trage cuvenitele învățăminte pentru o cît mai bună mînuire, categorisire și cernere a materialelor culese. Există, în orice caz, concretizate cel puţin premisele unei sistematizări tipologice „provizorii"[26], dar destul de cuprinzătoare şi care necesită numai corectarea parţială şi mai cu seamă întregirea treptată pentru a îngloba cît mai deplin toată întinderea şi risipirea bibliografică documentară, ce se cere avută în vedere pînă la capăt pentru transformarea *Indicelui tematic şi bibliografic* într-un adevărat *Catalog* al cîntecului epic. Actualul *Indice* (care cuprinde doar date bibliografice asupra baladelor publicate în principalele volume şi broşuri) trebuie deci înainte de toate întregit prin încorporarea, pe cît posibil „exhaustivă", a bibliografiei volumelor (inclusiv mai ales a celor — foarte preţioase — apărute între timp) şi prin referinţe — deocamdată parţiale — privind variantele publicate în reviste, gazete etc. (şi care vor putea fi „exhaustiv" încorporate numai pe măsura apariţiei treptate a tomurilor din *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, din care s-a tipărit, recent, doar volumul întîi — pînă la anul 1891 [27]); în sfîrşit, e necesar ca la baza tipologiei, şi deci şi în indicaţiile bibliografice pentru fiecare tip de subiect narativ, să se includă marele fond din bogatele colecţii ale Institutului de etnografie şi folclor (şi desigur şi materialele arhivistice — de asemenea, în cea mai mare parte inedite — din „arhiva" clujeană întemeiată de I. Muşlea şi din colecţiile Secţiei de folclor a Filialei din Cluj a Academiei [28]).

---

[25] Pe care am analizat-o în Introducere la *Balade populare românești*, București, 1964, I, p. 86—90.

Există temeiuri — despre care va fi vorba mai departe — pentru a considera că de altfel *principala bază* pe care se cuvine să se întemeieze şi capitolul de cîntec epic al Colecţiei naţionale să fie tocmai materialele inedite, adunate în ultimii 40 de ani la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti.

Vom arăta pe scurt, în cele ce urmează, principiile şi metodele călăuzitoare în lumina cărora, în ultimii ani, ne străduim să pregătim pentru tipar partea de cîntec epic a Colecţiei naţionale de folclor.

După ce vreme de mai bine de un veac s-au repetat fără încetare aprecierile entuziaste ale lui V. Alecsandri, pomenindu-se mereu de „comoară", „giuvaeruri", „petre scumpe", „mărgăritare", „geniu"..., se cuvine să chibzuim metodic pentru ca într-adevăr *Colecţia naţională* să fie în cele din urmă un adevărat *tezaur* şi nu o modestă şi informă *arhivă*. Cu alte cuvinte, este nevoie ca plănuita publicare să cuprindă sistematic *numai* — dar *tot* — ce e cu adevărat semnificativ, neputîndu-se în nici un caz închipui o acţiune de [publicare şi republicare „exhaustivă" a tot ceea ce s-a cules şi — numai în parte — s-a tipărit între timp. Semnalul de alarmă — nu întru totul exagerată — al lui E. Lovinescu vorbind, cu o jumătate de veac în urmă, de „Molohul" folcloric care a înghiţit destulă hîrtie [29] răsună pe drept cuvînt pînă în zilele noastre, ca, spre pildă, în regretul recent schiţat de blînda mustrare a lui G. Ivaşcu adresată editurilor văzînd „oferindu-se cu — relativă — generozitate ediţii, una după alta, şi voluminoase, de folclor din toate regiunile” [30]...

---

[26] Cf. *Indice tematic şi bibliografic*, ibidem, I, p. 105—279.

[27] [A. Fochi], *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, Bucureşti, 1968, I (1800—1891).

[28] Pe măsura realizării acţiunii de inventariere a manuscriselor şi eventualelor colecţii cuprinzînd folclor, din biblioteci şi arhive de stat şi particulare — acţiune iniţiată în anul 1968 în cadrul planului de cercetare al Institutului de etnografie şi folclor —, vor putea fi ulterior sistematizate în cadrul tipologiei, şi deci introduse în bibliografia tipologică, şi cîntecele epice ce vor fi semnalate în acea catagrafie.

[29] Cf. E. Lovinescu, *Critice*, Bucureşti, 1928, VI, p. 95.

Gîndul ne poartă în chip firesc, în legătură cu aceasta, şi la prefaţa lui T. Pamfile, intitulată *Ceva despre cîntecele de ţară*, unde inimosul şi harnicul culegător din satul natal, Ţepu — jud. Galaţi, îşi punea şi el, cu aproape şase decenii în urmă, problema în chip asemănător: „Cîntecele ce urmează, după cum se vede, sunt culese aproape toate dintr-o singură comună. Prin urmare, din cîte comune avem în ţară şi peste brazdele politice, cam atîtea colecţii am putea avea, culegînd numai ceea ce ne iese în cale, în cîteva drumuri şi nu pornind de mai nainte cu scopul de a le scociorî în cele mai tăcute unghere.

A face din acele probabile mii de colecţii un *corpus* [sublinierea sa], ni se pare a visa un vis măreţ pe care nu ni-l putem închipui aevea.

Vom putea avea un corpus de cele mai răspîndite cîntece, scoase din colecţiile cu caracter regional sau general, dar un corpus complet nu se poate.

Şi într-un caz, şi-ntr-altul însă, vom trebui sau să avem colecţii, sau să întreprindem culegerea cîntecelor.

Avem oare destule cîntece strînse, ca să ne putem mulţumi cu ele? Nu!” [31]

Dacă întrebarea şi răspunsul final din acest pasaj îşi aveau rostlu lor la vremea aceea, fiind astăzi desigur perimate, mai interesant e faptul că T. Pamfile învedera, în 1913, două posibilităţi: un fel de corpus exhaustiv („corpus complet” — „vis măreţ”, de neînchipuit aevea), la care subscriem şi noi cu aceleaşi cuvinte — „un corpus complet nu se poate”! —, şi un corpus selectiv, plauzibil şi — acesta — realizabil.

Aşadar *Colecţia naţională* — şi implicit capitolul de cîntec epic — trebuie să fie efectul unei etape de maturitate a cercetărilor folclorice, o sinteză critică (în spiritul „colecţiunii critice” preconizate de înaintaşi) şi nu o simplă însumare şi reluare într-un corpus fără sfîrşit al publicaţiilor închinate Molohului folcloric. Doar „informarea” trebuie să tindă a fi exhaustivă, în schimb cuprinderea şi prezentarea trebuie să fie sistematice şi selective.

Cu alte cuvinte — fiind vorba de cîntecul epic —, e necesară înainte de toate o bună, cît mai completă „tipologie” pe baza explorării — cît mai desăvîrşite — a bibliografiei variantelor (publicate, sau încă inedite). Considerăm chiar că esenţială este tocmai *tipologia* (gruparea cît mai cuprinzătoare a materialelor în jurul unor certe tipuri de „subiecte” epice) — ceea ce se poate realiza pînă la capăt fără ca operaţiunea să poată fi cîndva fundamental contestată —, *clasificarea* (ca înşiruire a tipurilor într-un Catalog şi, de fapt, grupare a tipurilor în diverse categorii, mai largi) putînd fi oricum mai mult sau mai puţin arbitrară, putînd fi făcută negreşit pe mai multe temeiuri şi putînd fi oricînd refăcută pe baza unui spor ulterior de cercetări şi cunoştinţe, care să îngăduie o ordonare tot mai firească a tipurilor în grupări categoriale (păstoreşti, haiduceşti etc.).

---

[30] Cf. G. Ivaşcu, *Valorificarea realităţii noastre literare*, în „Contemporanul”, nr. 5 (1164) din 31 ianuarie 1969, p. 4.

[31] Cf. T. Pamfile, *op. cit.*, p. 17.

În cele din urmă, ipoteza de lucru la care ne-am oprit (corespunzător concepției de alcătuire a întregii Colecții) este ca publicația să cuprindă de fapt o serie de variante selecționate tipologic (în principiu una, sau cît mai puține, pentru ilustrarea cît mai grăitoare a „tipului" respectiv), însoțind fiecare tip de „bibliografia" cît mai completă a variantelor cunoscute (publicate și inedite) și de aparatul critic necesar pentru oglindirea cît mai desăvîrșită în Colecție a fiecărui tip de baladă. Experiența dobîndită pînă acum (din lucrările noastre și ale altora) ne îngăduie să considerăm că, deși bizuindu-ne pe o bibliografie negreșit incompletă, mostra ei documentară se bucură de o rată statistică suficient de bogată pentru a ne asigura că cel puțin cvasitotalitatea tipurilor (și în orice caz a celor esențiale) nu pot lipsi din bogăția atît de mare a „eșantionului" ce ne stă la îndemînă, indicarea bibliografiei variantelor putînd spori treptat în cadrul edițiilor ulterioare ale Colecției, fără a putea fi vreodată total epuizată. (De altfel însăși culegerea ca atare nu poate însuma *toate* variantele, practic inepuizabile — ca în „visul măreț", dar irealizabil „aevea", al lui T. Pamfile !)

Spre a preciza ce „variante" vor fi alese pentru a alcătui corpusul selectiv ce va ilustra tipologia bibliografică — alcătuind astfel Colecția în domeniul cîntecului epic —, o discuție aparte, într-o paranteză mai largă, merită a se deschide aici pentru aprecierea „valorii" obiective a variantelor cunoscute, care se deosebesc mai întîi în cel puțin două mari categorii :

a) notații directe după auz ;
b) înregistrări sonore.

Fără a minimaliza marele fond — majoritar — al culegerilor tradiționale după auz, realizate de majoritatea culegătorilor și cercetătorilor cîntecului bătrînesc, de la V. Alecsandri și A. Russo pînă în zilele noastre, este totuși incontestabil că „documentele" arhivei Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România reprezintă, înainte de toate, o valoare deosebită și o etapă cu adevărat hotărîtoare pentru cunoașterea profundă a cîntecului epic.

Ținînd negreșit seama de dezavantajul epocii, oarecum epigonice, în care s-au făcut aceste culegeri (după anul 1928), cînd sînt toate motivele să admitem că vremea era alta decît epoca „de aur" a baladei, din care înaintașii culegători prin notare directă, după auz, au mai putut surprinde forme relativ mai depline, în schimb, trebuie pus în cumpănă avantajul de netăgăduit al metodei înregistrărilor cu mijloace tehnice acustice din ce în ce mai perfecționate, de la fonograf la fonograful electric, iar de la acesta la magnetofon (și, probabil, în viitor, la filmul sonor sau ceva de această natură). Dezavantajul epocii tîrzii a culegerii e astfel compensat, ba în multe privințe copleșit, de avantajul incontestabil al sporului de autenticitate al documentului sonor, care de altfel păstrează, cu deplină fidelitate, pe lîngă însuși „textul poetic" ca atare și latura muzicală a *cîntecului*, vechi deziderat încă al lui Alecsandri și visul îndepărtat al mai tuturor culegătorilor, imposibil de realizat înaintea apariției tehnicii înregistrărilor de sunet.

Pentru o privire comparativă mai adîncă asupra celor două categorii de materiale ce ne stau la îndemînă :

a) culegeri provenind din notaţii directe după auz (cvasitotalitatea publicaţiilor de pînă acum),

b) documente pe bază de înregistrări sonore (aproape toate în colecţiile Institutului de etnografie şi folclor),

se cuvin a fi relevate cel puţin consideraţiile de mai jos.

Mai întîi, în ce priveşte culegerile prin notare directă, după auz, aproape toate se limitează la culegerea exclusivă a „textului" poetic, iar de cele mai multe ori chiar şi acesta se află notat după dictat şi nu în timpul cîntării. E însă de mult prea bine cunoscut că dictarea nu asigură — decît în rare cazuri — o redare firească a „cîntecului" epic, dictarea ca atare lipsind cîntăreţul de însăşi „căldura" faptului viu şi autentic, iar „cîntecul" rămînînd astfel văduvit tocmai de latura sa muzicală cu care „textul" se îngemănează în chip firesc, prin tradiţie. Aceasta face ca, pînă şi în cazul notărilor celor mai fidele ale „textului" direct după auz, sub dictare, culegerea să păstreze o mare doză de relativitate şi — am îndrăzni a zice — chiar de falsificare — nevinovată — a documentului viu şi autentic din procesul tradiţiei orale.

În al doilea rînd, aruncînd o privire minuţioasă asupra culegerilor prin notare directă după auz şi scrutînd cu atenţie realizările, dar mai ales mărturisirile metodologice ale celor mai de seamă culegători şi „teoreticieni" ai vechilor culegeri, vom constata cu relativă uşurinţă că de fapt nu numai Alecsandri şi Marienescu (despre care s-a vorbit cel mai adesea), dar pînă şi G. Dem. Teodorescu — a cărui colecţie e încă şi astăzi considerată clasică şi monumentală —, precum şi îndrumările metodologice ale lui Gr. G. Tocilescu (inspirate după A. D. Xenopol [32]), ba chiar şi felul explicit în care a procedat I. Diaconu (ca ultim exponent de seamă al şcoalei lui Ov. Densusianu), stăruie în recomandarea practică a reluării şi încorporării mai multor versiuni succesive — în cele mai bune cazuri de la acelaşi, dar chiar şi de la diverşi informatori — pentru a obţine în cele din urmă textul „definitiv", pomenindu-se deslușit (în cazul lui I. Diaconu) de fapt tocmai de „reconstituirea succesivă" a unor balade ! [33]

Cu alte cuvinte, de multe ori versiunile publicate de vechii culegători după auz nu reprezintă de fapt variante concrete, rezultat al notării spontane, unitare, ci combinarea mai multor notări în dorinţa de a se obţine versiuni de sinteză finală a unor pretinse „motive-tip" [34]. Sub acest raport ne găsim în situaţia ciudată că tocmai culegătorii mai puţin exigenţi în privinţa notării cu maximă acuitate fonetică ne-au transmis mai curînd texte fidele de variante concrete, în timp ce metodologia culegătorilor celor mai zeloşi tinde paradoxal spre nevinovate fabricate filologice hibride, de versiuni-sinteză, mai mult sau mai puţin coerente, care rămîn oricum documente arbitrare cînd este vorba să putem avea cu certitudine în faţă adevărate „documente istorice, cari prin urmare nici plăsmuite pot să fie, nici alterate, nici greşit reproduse" — după cum preconiza în sfaturile sale cele mai bune către culegători Gr. G. Tocilescu [35].

---

[32] Cf. Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. XVIII–XIX.

[33] Cf. I. Diaconu, *op. cit.*, II, p. XCII–XCIII.

[34] Cf. *ibidem*, II, p. XCI.

[35] Cf. Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. IV.

Cu privire la acest mod de a proceda, constatăm că nu numai I. G. Bibicescu — care a sesizat bine diferența dintre culegerea sub dictat și cea din timpul cîntării babei Nora din Vîlcele [36] — a procedat combinînd reluări ale cîntecului, dar, după ce și Alecsandri și Marienescu lucraseră oarecum la fel, I. Diaconu, care descoperă cu multă pricepere, criticînd amestecurile — evidente — ale lui G. Dem. Teodorescu [37], procedează în cele din urmă cu mai multă rigoare filologică, dar totuși redactînd „texte" de sinteză pedantă („reconstituite") și nu exemplare concrete de variante ca atare. Iată anume procedeul explicit al lui I. Diaconu, rezultînd din propriile sale mărturisiri : ...„am cercetat orice motiv cel puțin de două ori (surprinzîndu-l, adică, la același individ). Adaosurile (de exemplu : părți nouă adăogate prin rememorarea succesivă a motivului) ori numai variațiile de formă (de exemplu : un vers refăcut, sau un cuvînt înlocuind pe altul) au fost notate întotdeauna, căci sînt concludente în multe privințe asupra prefacerilor fonetice [38]". Iar în nota 2 (p. XXXVIII), explicînd pasajul „sau un cuvînt înlocuind pe altul", I. Diaconu precizează : „Le-am notat în corpul textului primar prin paranteze patrate [ ], adăogîndu-se cifrele II, III etc. care însamnă a cîta oară a fost auzit motivul cînd a fost surprinsă variația respectivă. Variațiile fonetice au fost notate tot cu cifre romane, însă în parantese obișnuite [39]".

Cum se vede bine de aici, deși notarea a fost extrem de scrupuloasă — fonetic și filologic —, textele savant redactate de I. Diaconu sînt totuși în cele din urmă nu „texte primare", ci rezultatul unei foarte complexe metodologii filologice pentru obținerea de texte *finale*, care, deși nu sînt desigur întru totul regretabile fabricate ca odinioară, rămîn totuși documente elaborate de culegător după o procedură care se deosebește ca grad de precizie și mărturisire lucidă, dar nu în esență, de felul cum au lucrat atîția precursori !

În ciuda dorinței de precizie absolută a lui I. Diaconu, o observație se ridică : deși elaboratele sale ar părea că dau — la nevoie — posibilitatea reconstituirii versiunilor succesive — variante concrete — care au fost încorporate în „textul primar", I. Diaconu rămîne preocupat exclusiv de arătarea „adaosurilor" ; dar cum s-ar mai putea oare descoperi, printre parantezele sale, și eventualele *omisiuni*, care în chip firesc — și deopotrivă de interesant — se produc de la o certă versiune la alta, filologul acordînd întreaga sa atenție exclusiv pentru încorporarea adaosurilor ivite la a doua și a treia reluare, dar neglijînd omisiunile ? !

Am zăbovit asupra metodologiei filologice a lui I. Diaconu, nu pentru a critica cu orice preț neajunsurile metodei sale — care e desigur un exercițiu de mare acribie filologică, provenind de la un culegător foarte preocupat de autenticitatea documentului publicat —, ci doar pentru a arăta consecințele cele mai îndepărtate ale strădaniilor — atît de meritorii — depuse de înaintașii care nu s-au bizuit în culegerile lor pe metodologia înregistrărilor cu aparate ce fixează documentul oral, țintuindu-l apoi, pentru vecie, sub pana transcriitorului meticulos, spre a obține cu adevărat ceea ce se dorea încă din 1839 : „cîntecele ossianilor și a barzilor românești, originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului, în munți, în văi, la șesuri și oriunde"...

---

[36] Cf. I. G. Bibicescu, *op. cit.*, p. XIV—XVI.

[37] Cf. I. Diaconu, *op. cit.*, II, p. XXXVIII—XLVIII.

[38] Cf. *ibidem*, I, p. XXXVIII—XXXIX.

[39] Cf. și *ibidem*, II, p. XCII—XCIII : „Procedînd așa, am reconstituit multe balade...".

Aceasta nu înseamnă încercarea de a minimaliza — și nicidecum de a nimici, ceea ce ar fi și imposibil, și nefiresc — mulțimea culegerilor rezultînd din notări directe după auz și care rămîn un mare cîștig și o imensă „moștenire culturală", ce nu numai că nu poate fi înlăturată, ci, dimpotrivă, trebuie tocmai cu grijă explorată și folosită mai ales în ceea ce are ea *ireconstituibil* (spre pildă, cînd este vorba de cîntece între timp dispărute), pentru a fi cu grijă supuse selecționării și înglobării, de la caz la caz, în corpusul cîntecelor epice. Culegeri ca cele ale lui G. Alexici, I. Popovici, T. Papahagi, I. Diaconu, M. Gregorian — pentru a nu aminti decît pe cîteva dintre cele fruntașe — trebuie să stea negreșit cu toată cinstea în atenția reconsiderării noastre pioase, păstrînd întreg respectul nostru pentru opera realizată la vremea lor de unii ca aceștia, în luptă cu atîtea — mărturisite și mai ales nemărturisite — greutăți și sacrificii morale și materiale.

Considerînd, în sfîrșit, documentele aparținînd colecțiilor Institutului de etnografie și folclor și referindu-ne numai la principalele categorii de înregistrări :

— cu fonograful (pînă în anul 1950),

— cu magnetofonul (începînd din 1951),

(fără a mai insista asupra notațiilor directe după auz de la „fondul auxiliar" și a celor — destul de numeroase — din fondul așa-zis „informații", aceste fonduri aparținînd de fapt categoriei discutate mai sus), menționăm următoarele :

Între cele cîteva mii de asemenea cîntece epice trebuie preferate în selecționare variantele înregistrate cu magnetofonul, deoarece acestea sînt *înregistrări sonore integrale*, oferindu-ne posibilitatea de a reda în transcrieri forma deplină a desfășurării cîntecului epic din realitatea vie (în timp ce înregistrările cu fonograful — din cauza întinderii reduse de desfășurare a cilindrului de fonograf, pe un interval de maximum 3—5 minute — cuprind doar fixarea sonoră a începutului cîntecului și notarea, în continuare, a „textului", de fapt ca în cazul oricăror altor culegeri directe după auz). Înregistrările cu magnetofonul ne dau deci imaginea cea mai apropiată de realitatea orală a cîntecului epic, care, cum se știe, este de cele mai multe ori cîntec de lungă întindere (în medie 10—15 minute, dar depășind adesea spațiul unei bune jumătăți de oră). Transcrierea fidelă — literară și muzicală — a acestor documente asigură, netăgăduit, obținerea documentelor de maximă autenticitate și — selecționînd chiar între acestea — ele trebuie deci negreșit preferate oricăror documente din culegerile anterioare. Datorită faptului că în cazul celor mai valoroși deținători contemporani de cîntece epice s-a procedat — experimental —, cel puțin în cîteva prilejuri, la reînregistrări sistematice, parțiale (de piese antologice) sau chiar de repertorii integrale, există posibilitatea de a reda în transcrieri sinoptice uneori două, respectiv chiar mai multe versiuni ale aceluiași cîntec (de la același interpret), ceea ce poate duce la cele mai sigure observații concrete și constatări metodice în privința procesului specific de variație al cîntecului epic.

De aceea considerăm că în alcătuirea capitolului de cîntec epic al Colecţiei naţionale se cuvine ca, pe baza tipologiei generale, obţinută din întreaga bibliografie disponibilă a fiecărui tip de baladă, cînd este vorba de alegerea variantelor ce vor fi cuprinse în Colecţie trebuie să avem înainte de toate în vedere culegerile provenind din înregistrările pe bandă de magnetofon, ca o etapă hotărîtoare în procesul de cunoaştere obiectivă, adîncă, a realităţii folclorice. În ordinea de preferinţă a selecţionării documentelor, vor fi în al doilea rînd considerate înregistrările pe cilindri de fonograf (cînd unele cîntece nu s-au mai putut culege în etapa magnetofonului, sau cînd înregistrările cu magnetofonul sînt cu mult mai puţin valoroase); în sfîrşit, se vor selecţiona şi introduce în Colecţie variante din vechile culegeri publicate (notări directe după auz) în cazurile în care nu există bune — sau de loc — înregistrări sonore ale unor tipuri de balade dispărute între timp.

Selectarea variantelor se va face astfel într-un orizont larg, din care, fără a exclude vechile culegeri şi publicaţii, se vor prefera hotărît înregistrările şi transcrierile de maximă precizie obiectivă. (Este de la sine înţeles — dacă mai este nevoie de a repeta — că „bibliografia" „fiecărui „tip" de cîntec epic va cuprinde indicarea tuturor variantelor cunoscute — publicate sau inedite —, după cum s-a arătat mai sus.)

Redactarea pentru publicare a variantelor înregistrate cu magnetofonul va cuprinde, pe lîngă transcrierea fidelă a textului, indicarea marginală consecventă a segmentării „pseudostrofelor" (marcate de interludiile instrumentale) — ceea ce va oferi oricînd în viitor cercetătorilor posibilitatea de a studia de aproape alcătuirea arhitectonică a cîntecului epic viu, rezultînd din împletirea concretă a versului cu melodia.

În cazul cîntecelor care se bucură de o mai săracă atestare bibliografică şi al celor în curs de evidentă dispariţie, se vor publica chiar mai multe — dacă nu toate cele cîteva — variante culese.

Acordînd prin forţa lucrurilor, în virtutea valorii lor precumpănitoare, atenţie preferenţială „informatorilor" celor mai preţioşi (prin întinderea şi valoarea repertoriului acestora) şi ajungînd astfel să selecţionăm tocmai de la aceştia un număr mai mare de piese reprezentative pentru unele tipuri de cîntece, Colecţia va oferi totodată posibilitatea de a studia însăşi „personalitatea" artistică a unor atare deţinători şi interpreţi, care, chiar dacă nu sînt în totul asemenea cu „nemuritorul om-archivă al folklorului român, moş Petrea Creţul Şolcan" — cum îl considera la vremea sa Ionescu Gion pe principalul informator al lui G. Dem. Teodorescu[40] —, sînt totuşi remarcabili „ossiani" ai zilelor noastre, cu repertorii — şi realizări artistice de detaliu — ce depăşesc adesea pe ale bătrînului Şolcan[41].

Acordînd atenţie preferenţială documentelor inedite din colecţiile Institutului de etnografie şi folclor, pe lîngă cele arătate mai sus şi pe lîngă faptul — deosebit de important — că în felul acesta va putea fi cîndva cunoscută și latura muzicală a cîntecelor înregistrate, se oferă posibilitatea de a publica pe larg, în cadrul aparatului critic însoțitor, întreg complexul de date concrete „informative", sistematizate — și care lipsesc aproape cu totul din vechile publicații — privind : biografia cîntăreților, transmiterea și circulația repertoriului, mărturii despre „gustul" (receptarea sau respingerea repertoriului), mentalitatea (felul cum înțeleg și explică oamenii din popor conținutul și forma cîntecului), relații între cîntăreț și ascultători etc.

---

[40] Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 697.

[41] S-au cules de la unii cîntăreţi contemporani de balade, precum : Stănică St. Şerban din Hotare—Ilfov, Mitică Burcea din Merenii de Sus—Teleorman (acum decedaţi), Mihai Constantin din Desa—Dolj ş.a., repertorii epice în jur de 40 de piese, între care unele de o valoare artistică deosebită.

Pe lîngă considerentele de valoare artistică și documentară arătate mai sus, preferința pentru materialele Institutului de etnografie și folclor va prilejui de altfel și publicarea unui nou lot — atît cît va fi necesar, după criteriile arătate mai sus — de variante inedite, de o valoare cu totul deosebită.

O mențiune aparte este necesară în privința modului cum se va înfățișa practic — în volume — dubla natură a cîntecului epic (text — melodie). Datorită pe de o parte faptului că latura muzicală presupune un proces cu mult mai anevoios de transcriere (notarea instrumentală și vocal-instrumentală a unei forme muzicale de cele mai multe ori cu o structură „liberă"), pe de altă parte și pentru că în procesul cercetării științifice „tipologia" textelor poetice nu se poate cu nici un chip suprapune cu tipologia pe criterii muzicale, din considerente practice și de oportunitate, valabile și stabilite de altfel pentru întreaga Colecție, textele poetice se vor publica în volume separate de melodii (cu trimiteri încrucișate de la unele la celelalte pentru a se putea totuși oricînd regăsi unitatea vie text — melodie). (Este foarte probabil că latura muzicală va ajunge la tipar în orice caz mai tîrziu decît volumele de texte poetice.)

În concluzie, profilul părții de poezie din volumele cuprinzînd cîntecele epice în cadrul Colecției naționale de folclor va fi următorul :

1. *Studiu introductiv.*
2. *Catalog tipologic și bibliografic* — cu rezumatul cît mai succint al subiectului fiecărui tip narativ, urmat de trimiteri la :
   - — variantele publicate în volume, broșuri și — parțial — periodice ;
   - — variantele inedite din culegerile Institutului de etnografie și folclor și ale Secției din Cluj a Filialei Academiei Republicii Socialiste România : magnetofon, fonograme, fond auxiliar și informativ, manuscrise ;
   - — variante din — eventual — alte colecții inedite din biblioteci și arhive (publice și particulare).
3. *Corpus selectiv de texte* — una sau mai multe variante pentru fiecare tip de subiect.
4. *Anexe* — note și comentarii la textele selecționate (inclusiv pasaje antologice, sau de alt interes, extrase din alte variante) ; biografii ale informatorilor ; repertorii individuale ; răspunsuri la diverse chestionare ; date din procesul observării directe la ocazii de cîntare etc. ; glosar ; eventuale hărți ale răspîndirii și culegerilor (care s-ar putea constitui într-un atlas aparte) ș.a.

O soluție, tot atît de practică, ar putea avea în vedere și formula ca, renunțînd la „rezumatul" tipologic (de la punctul 2), indicațiile bibliografice să fie așezate direct, înaintea sau la sfîrșitul fiecărui tip din textele selecționate, contopind astfel într-unul singur punctele 2 și 3 din ipoteza profilului propus. În acest caz, avînd în vedere și interesul mai larg, internațional, consacrat studiilor și cercetărilor în domeniul cîntecului epic, *Catalogul* de la punctul 2 s-ar putea constitui ca o lucrare de sine stătătoare, care s-ar putea tipări (în afara seriei Colecției) cu traducerea rezumatelor într-o limbă străină, de largă circulație.

În aceste condițiuni, partea Colecției cuprinzînd eposul propriu-zis (pînă la baladele nuvelistice și familiale) ar putea să fie gata de tipar în anul 1970.

LE CHANT ÉPIQUE DANS LA COLLECTION NATIONALE DU FOLKLORE ROUMAIN

L'article commence par l'évocation des précurseurs qui ont exprimé la nécessité d'un Corpus — Collection nationale du folklore roumain, comme un rêve grandiose et éloigné (Alecsandri, 1852 ; Bibicesco, 1893 ; Tocilesco, 1900 ; Pamfile, 1913). Il y en a qui ont surtout exprimé leur désir ardent — parfois même leur projet — d'une « collection critique » de la ballade populaire roumaine (Tulbure, 1908 ; Furtună, 1927 ; Diaconu, 1933 et Caracostea, 1948).

Une discussion sur la valeur objective des variantes : a) notations directes sous la dictée — b) variantes obtenues par enregistrements acoustiques (phonographe, jusqu'à 1950 ; magnétophone, après 1951) — relève la valeur particulière des enregistrements qui constituent les collections des documents sonores appartenant aux archives de l'Institut d'ethnographie et de folklore de Bucarest.

L'auteur de l'article, qui depuis plusieurs années se trouve engagé à rédiger la collection des chants épiques (dans le cadre du travail destiné à élaborer la Collection nationale du folklore) expose, en conclusion, son hypothèse de travail d'après le plan suivant :

1) *étude introductive* ;

2) *catalogue typologique et bibliographique des variantes* ;

3) *corpus sélectif* (au moins une variante pour chaque type des sujets narratifs, en préférant les documents enregistrés sur ruban magnétique) ;

4) *annexes* (biographies des interprètes, réponses aux questionnaires contenant des renseignements en matière de « goût », mentalité des interprètes et de leurs auditeurs, cartes marquant la répartition territoriale de la typologie narrative, glossaire, photos, etc.).

UN PROIECT DE CATALOGARE A MATERIALULUI COREGRAFIC

ANDREI BUCŞAN

I. În 17 ani de activitate, sectorul coregrafic al Institutului de etnografie şi folclor a reuşit cîteva importante realizări, din care enumerăm : a) definitivarea notaţiei de dans ; b) cercetarea a peste 230 de localităţi din cca 40 de zone din ţară ; c) construirea unei arhive de specialitate cuprinzînd cca 3 500 de piese ; d) clasificarea morfologică a dansurilor populare ; e) determinarea principalelor regiuni coregrafice din ţară ; f) cîteva monografii zonale sau regionale — unele în planul Institutului (Pădureni, Năsăud, Muscel), altele peste plan (Mărginimea Sibiului, Transilvania de sud, Crişana, Dobrogea) ; g) diverse studii structurale, funcţionale etc.[1]

În acest moment deci, coreologia românească, slab reprezentată anterior din punct de vedere ştiinţific, a ajuns să-şi făurească o metodă de cercetare proprie şi o bază teoretică suficientă pentru a păşi cu încredere mai departe. Faptul este cu atît mai oportun, cu cît folcloristica noastră a iniţiat, pe toate ramurile ei, o vastă acţiune menită să dea la lumină o *Colecţie naţională de folclor*, corpus al celor mai valoroase piese create de popor de-a lungul veacurilor.

Aceasta impune, în primul rînd, completarea arhivei de specialitate, întrucît, cu toate eforturile făcute, în domeniul coregrafic, datorită „tinereţii" lui, există anumite lacune de ordin practic care privesc materialul însuşi. Este vorba de aşa-zisele zone „albe", din care nu avem documente foclorice în număr satisfăcător şi care urmează a fi acoperite cu densitatea teritorială necesară stabilirii unui bun „eşantion" statistic pentru a permite o veritabilă privire de ansamblu.

Dar, pe de altă parte, trebuie să ne gîndim că intensificarea cercetărilor — şi deci, implicit, multiplicarea materialelor culese — impune o organizare mai eficientă, care să satisfacă atît imperativele colecţiilor interne, cît şi cele ale „Colecţiei naţionale" însăşi, cu atît mai mult cu cît discuţiile purtate cu ocazia iniţierii acesteia au stabilit punctul de vedere unitar ca organizarea ei să nu însemne o simplă grupare pe regiuni

---

[1] Vezi în special „Revista de etnografie şi folclor", nr. 3, 5 (1965), 3 (1966), 3, 5 (1967), 2, 5 (1968). Cîteva studii monografice mai întinse sînt în curs de apariţie.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 3, p. 193–205, Bucureşti, 1969

şi zone geografice, ci să urmeze criterii *tipologice*. În această privinţă, preocupările noastre mai vechi ne oferă un ajutor, studiul categoriilor morfotipologice aflîndu-se actualmente într-o fază ajunsă la o oarecare maturitate [2].

Determinarea categoriilor — desigur provizorie, căci nimic nu este definitiv în cercetare [3] — ne va oferi pentru moment o bază de plecare.

Odată stabilit acest punct de vedere şi presupunînd că dificultăţile de ordin teoretic şi practic au fost rezolvate, ne rămîne să ne gîndim la procedeele care ar putea fi folosite pentru organizarea materialului. Este vorba de adoptarea unui sistem de *fişe* care să permită nu numai o bună ordonare a pieselor, ci mai ales o mai rapidă confruntare a lor pentru a face să reiasă categoriile de clasificare.

La primele începuturi, fiecare dans notat era precedat de o scurtă caracterizare, care ne oferea, în cuvinte, date generale asupra culegerii, şi de o expunere pe scurt a principalelor trăsături morfologice. Nu era încă o fişă propriu-zisă şi deci nu putea fi detaşată şi folosită separat în diverse contexte. De aceea s-a simţit în curînd nevoia de a i se da o formă specială. Fişa care a fost adoptată prezenta avantajul de a fi separată de notaţie. În cuprins, ea era compusă din 2 părţi : în jumătatea de sus a paginii se înscriau prin cuvinte datele generale, iar în cea de jos trăsăturile morfologice, prin diverse simboluri — de obicei geometrice : cercuri, triunghiuri, linii etc. sau împrumutate din notaţia noastră pentru elementele de structură.

Această formă, aplicată la un mare număr de cazuri, şi-a avut utilitatea ei. Dar, pe măsura lucrărilor, a început să se contureze necesitatea unei prezentări mai sistematice, în care epuizarea analitică a aspectelor să fie completată cu o grupare mai sintetică a acestora în categorii.

Am experimentat în primul rînd folosirea *cartelelor perforate*, pe baza clasificării binare, aplicată curent în domeniul statistic [4]. După mai multe încercări, am ajuns la concluzia că ele nu sînt adecvate scopului nostru din următoarele motive : a) reprezentarea binară a aspectelor nu ţine seama de posibilităţile intermediare, ca şi de subdiviziunile lor, decît cu preţul unei multiplicări excesive a punctelor de perforat; b) în cadrul acestei fişe, toate punctele prezintă o pondere egală atît ca valoare de clasificare, cît şi ca grad de frecvenţă relativă în interiorul fenomenului, fireşte dacă vrem să evităm multiplicarea de care vorbeam [5]; c) acest sistem este lipsit de plasticitate, el neputînd să ne ofere o imagine complexă sinoptică a întregului fenomen şi a categoriilor de aspecte în îmbinarea lor [6].

---

[2] A. Bucşan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', nr. 3 (1967), p. 169—189. În acest studiu se descriu 6 clase, 16 grupe şi 52 de tipuri coregrafice.

[3] Credem însă că în linii mari majoritatea categoriilor determinate vor rămîne în picioare, chiar dacă în unele cazuri tipurile vor deveni subtipuri sau invers, grupele tipuri etc.

[4] În aceste fişe, răspunsurile se dau cu ,,da'' sau ,,nu'', arătîndu-se deci existenţa sau nonexistenţa fiecărui aspect.

[5] Numai în ce priveşte *frecvenţa*, dacă vrem să arătăm cele trei grade la fiecare fenomen, trebuie să multiplicăm de trei ori numărul total al perforaţiilor.

[6] Într-adevăr, trăsăturile existente pot fi analizate separat, dar ele nu rămîn izolate, ci în cadrul faptului folcloric se combină între ele.

Iată de ce am renunţat la adoptarea acestei fişe. În cele din urmă, după foarte multe experimente am ajuns la întocmirea fişei sinoptice pe care o prezentăm mai jos. Ea se bazează pe utilizarea aproape exclusivă a literelor şi cifrelor obişnuite, cu adaosul a doar cîteva liniuţe (pentru subdiviziunile aspectelor), deci un număr foarte redus de semne, uşor de intuit în conţinut şi de combinat în diverse formule [7].

A doua trăsătură fundamentală a fişei o constituie organizarea ei, care foloseşte, pînă la un punct, sistemul zecimal. Vom vedea în cursul expunerii cum am procedat. Trebuie să spunem din capul locului că lucrarea a prezentat 3 feluri de greutăţi, şi anume: a) găsirea *formei* de fişă care să corespundă cerinţelor menţionate [8]; b) determinarea *categoriilor* de date care trebuiau incluse în fişă, pentru ca aceasta să fie cît mai completă [9]; c) înscrierea categoriilor în fişă într-un mod care să îmbine simetria cu naturaleţea, ceea ce nu a fost, desigur, operaţia cea mai uşoară.

II. Să trecem acum la examinarea fişei în ultima formă preconizată.

A. Această fişă se compune din 2 părţi. În partea de sus se trec, începînd din stînga, datele generale care servesc la identificarea variantei.

1. *Nr. fişă.* Se trece numărul de ordine din fişierul coregrafic obişnuit (de ex. 2 546).

2. *Numele jocului.* Este scris în întregime (singura dată trecută astfel) cu eventuale variante în paranteză.

3. *Provenienţă.* Se înscriu aici în principiu regiunea, zona, comuna, satul, cu cifre arabe separate printr-o bară oblică. Prima cifră indică *regiunea.* În această privinţă, părerea noastră este că trebuie renunţat la vechile sau noile indicative administrative: regiuni, judeţe, chiar provincii istorice, substituindu-le unele indicative teritoriale care urmăresc mai îndeaproape realitatea folclorică, în afara limitelor convenţionale. Astfel, propunem următoarele împărţiri: 1) Oltenia de sud; 2) Oltenia de nord; 3) Muntenia de sud-vest; 4) Muntenia de nord-vest; 5) Muntenia de sud-est; 6) Muntenia de nord-est; 7) Dobrogea; 8) Moldova de sud; 9) Moldova de centru; 10) Moldova de nord; 11) Maramureş; 12) Ardealul de nord; 13) Ardealul de centru; 14) Ardealul de sud; 15) Crişana; 16) Banat—Crişana [10]; 17) Banatul de sud.

Alte numere pot desemna în continuare grupele româneşti din străinătate.

A doua cifră reprezintă *zona*, considerată de obicei ca un grup de localităţi aflate în jurul unui centru mai important sau bine individualizată folcloric şi etnografic (de ex. zona Bran, Vrancea etc.). Experienţa ne-a arătat că în general acestea prezintă o unitate folclorică.

A treia şi a patra cifră indică succesiv *comuna* şi *satul*, fiecare din ele după ordinea în care au fost cercetate în cadrul zonei.

---

[7] Fiind cele folosite de obicei în toate enumerările; în total 44 de semne simple, care pot da multiple combinaţii.

[8] Şi, în afară de acestea, să fie uşor de prelucrat şi sortat manual, după cum se va vedea.

[9] Facilitată, ce e drept, de foarte multe studii şi încercări anterioare.

[10] Mai precis Banatul de nord (între Timiş şi Mureş) şi Crişana de sud (între Mureş şi Crişul Alb).

Ca un exemplu general, dăm următorul caz : 14 / 5 / 3 / 1 /, care ar însemna (fireşte, după un indicativ provizoriu) regiunea Ardealul de sud, zona Bran, comuna Măgura, satul Peştera.

4. *Anul culegerii*. Se înscrie cu cifra obişnuită, de exemplu 1965.

5. *Cod*. Aici se trece indicaţia principală a clasificării ştiinţifice, înscriindu-se în ordine : clasa, grupa, tipul şi subtipul, prin cifre separate cu puncte. De exemplu : 2. 2. 1. 3. înseamnă : clasa a II-a (Brîuri), grupa a 2-a (Brîu carpatic), tipul 3 (Brîu mocănesc), subtipul 3 (Brîu ardelenesc). Dacă piesa este un ,,hibrid'', se adaugă dedesubt (cu semnul +) categoriile cu care s-a încrucişat, de exemplu : 2. 2. 1. 3. +
1. 1. 2. 2.

Bineînţeles, această casetă va fi completată numai după ce vor fi rezolvate toate celelalte aspecte care urmează în partea a II-a a fişei. Ea apare deci ca o rezultantă a tuturor operaţiilor de analiză a aspectelor coregrafice. Locul ei în partea de sus se justifică prin faptul că reprezintă un *indice* general de clasificare.

B. Partea de jos a fişei cuprinde prezentarea desfăşurată a aspectelor care ilustrează fizionomia unei variante coregrafice, în analiză pe categorii şi în sinteza lor. Această parte are trei subdiviziuni, fiecare cu cîte 10 compartimente orizontale, după numărul categoriilor de aspecte. Să le examinăm pe rînd.

1. *Prima rubrică* cuprinde aspectele coregrafice *principale*. În compartimentare s-a folosit sistemul *zecimal*. Astfel, aspectele principale au fost grupate în 10 categorii, împărţite la rîndul lor în alte 10 subcategorii. Există deci în total 100 de căsuţe, formînd un pătrat. Fiecare căsuţă poartă un număr din 2 cifre, dintre care prima reprezintă de fapt categoria, iar cea de-a doua subcategoria respectivă; cifrele nu vor apărea însă niciodată separat. Avem deci, pe rînduri, următoarele categorii de aspecte, cu numerele respective : ocazii (00—09), funcţii (10—19), practicanţi (20—29), formă de ansamblu (30—39), mişcare generală (40—49), construcţie (50—59), structură cinetică (60—69), structură ritmică (70—79), melodie — text (80—89), caracter (90—99). Vom vedea ceva mai jos desfăşurarea acestora.

Se pot naşte desigur întrebările legitime de ce s-a ales acest sistem şi dacă el nu este cumva prea larg sau prea îngust pentru ponderea reală a aspectelor. Răspunsul la ambele întrebări îl furnizează în primul rînd necesitatea pentru spiritul omenesc de a căuta o oarecare *simetrie* în viziunea asupra fenomenelor, în intuirea şi sintetizarea lor. Dar nu este mai puţin adevărat că analizele făcute anterior pe materialul supus clasificării morfologice[11] au arătat în mai multe cazuri diviziuni apropiate de cifra zecimală sau, în orice caz, o oarecare elasticitate în acest sens. În momentul intuirii sistemului, cele mai însemnate asperităţi erau deci eliminate, restul nefiind astfel decît o chestiune de migală. Mai rămînea de meditat asupra modului de încadrare al aspectelor *nemorfologice* : ocazii, funcţii şi teme, informatori etc., ca şi asupra ordinii de adoptat în aşezarea categoriilor şi subcategoriilor, ceea ce a mai cerut destul timp.

---

[11] A. Bucşan, *op. cit.* De asemenea şi alte studii în domeniul compoziţional, cinetic şi ritmic, din care prea puţine au văzut pînă acum lumina tiparului.

Rezultatele acestor operaţiuni se pot discuta. Dar mai important pentru noi decît problema organizării categoriilor, care se mai poate perfecţiona ulterior, este discutarea sistemului însuşi, a concepţiei şi eficienţei lui.

2. *A doua rubrică* cuprinde, pe 10 rînduri, în continuarea celor de la aspectele principale, aspectele *adiacente*, numite astfel deoarece le completează întrucîtva pe primele, în raport de *coordonare* sau de *subordonare*. Avem de exemplu la grupa 30—39 : *formaţie*, aspectul adiacent *ţinuta* jucătorilor în cadrul formaţiei; la 50—59 : *modul compoziţional*, aspectul adiacent *submodul compoziţional* etc. Uneori legătura de idei nu este *directă*, ci reiese de pe un plan mai înalt, ca de exemplu la grupa 40—49 : *mişcare generală*, la care în principal ne apare mişcarea *în spaţiu* şi adiacent mişcarea *în timp* (tempo) [12].

În această subdiviziune nu am păstrat sistemul *zecimal*, nefiind posibil să ajungem la o *unitate* numerică; de altfel, schimbînd subiectul, nu mai era necesar acest lucru şi nu am vrut să forţăm nota. Am folosit în schimb literele mici a—z, ceea ce ne-a permis uneori o desfăşurare foarte largă, mai ales la structura *cinetică* şi *ritmică*; lista posibilităţilor rămîne aici deschisă, ele putîndu-se codifica ulterior.

3. *A treia rubrică* cuprinde *rezumatul* primelor două, care de data aceasta nu mai apar *separat* ci *combinat*, pentru a face să reiasă sinteza lor. La grupa 30—39, de exemplu, putem avea următoarele semne înscrise în această rubrică: 30—31—32 ab, ceea ce, după indicatorul stabilit (vezi mai jos), înseamnă formaţie în cerc închis, cerc deschis sau linie, şi ţinută de mîini sau de umeri. Exemple mai numeroase vor apărea în fişa prezentată. Rostul acestui rezumat va reieşi în mod clar la operaţia *sortării*.

4. La toate 3 rubricile se vor mai folosi în plus şi cîteva semne *suplimentare*, pentru a indica unele *variante* ale posibilităţii de bază. Aceste semne constau în liniuţe verticale simple sau combinate cu altele orizontale şi oblice, după următorul sistem:

varianta I : |
varianta II : ||
varianta III : ⊓
varianta IV : □
varianta V : ⧅

Semnele sînt aplicate în partea de sus, în dreapta cifrei sau literei, de exemplu: $54^{|}$, $60^{||}$, $a^{⧄}$, $f^{⊓}$ etc. Menţionăm însă că în majoritatea cazurilor aceste posibilităţi suplimentare sînt sporadice sau neobligatorii de semnalat. La 31, de exemplu — formaţie *de cerc deschis* —, avem în afară de posibilitatea principală — care nu poartă nici un semn — variantele: *semicerc* ($31^{|}$), *arc de cerc* ($31^{||}$), care de fapt depind mai mult de *numărul* jucătorilor decît de o formă obligatorie, sau *spirală* ($31^{⊓}$), care ţine de evoluţia în spaţiu. Indicarea variantelor este de altfel mai mult o chestiune de adîncire a analizei.

---

[12] Într-adevăr, mişcarea *în spaţiu* constituie, în cazul dansului, un criteriu mai sigur de clasificare decît mişcarea *în timp*, care este mai variabilă în cadrul aceluiaşi tip coregafic, şi deci într-o oarecare măsură se justifică trecerea acestuia din urmă în cadrul aspectelor „adiacente".

În sfîrşit, folosim pentru importanţa fenomenului 3 semne care se aşază sub cifrele sau literele respective :

importanţă maximă : = de ex. $\underline{\underline{42}}$, $\underline{\underline{a}}$
importanţă mijlocie : — de ex. $\underline{47}$, $\underline{b}$
importanţă redusă : . de ex. $\underset{.}{49}$, $\underset{.}{c}$

Prin importanţă înţelegem atît *frecvenţa*, cît şi *rolul* jucat de aspectul respectiv.

Dacă dansul respectiv se joacă frecvent la hora satului, va purta la *ocaziile de joc* indicaţia $\underline{\underline{00}}$, dar ca ocazii secundare vor apărea şi *nunta* ($\underline{03}$) sau, sporadic, *clăcile* ($\underset{.}{08}$).

Frecvenţa generală a dansului va fi consemnată în acelaşi mod, sub prima literă a titlului, de exemplu : $\underline{\underline{\text{B}}}$rîul, $\underline{\text{S}}$îrba, $\underset{.}{\text{B}}$ătuta. Dansurile dispărute nu poartă nici un semn.

III. Deşi, după cum am spus, discutarea categoriilor este un lucru care se poate aborda şi ulterior, pentru a preciza conţinutul fişei şi a permite experimentele, dăm în continuare un indicator al simbolurilor folosite în semnalarea aspectelor principale şi adiacente ale dansului.

0. OCAZII

Categorii de ocazii	*Perioade*
00. Ocazii generale periodice (hora satului, baluri)	a. Tot anul
01. Ocazii generale speciale (hramuri, tîrguri, nedei)	b. Înainte de Crăciun
02. Ocazii familiale de începutul vieţii (naştere, botez)	c. De Crăciun
03. Ocazii familiale de mijlocul vieţii (iniţiere, nuntă)	d. De Anul Nou
04. Ocazii familiale de sfîrşitul vieţii	e. După Anul Nou
05. Ocazii calendaristice de iarnă (Crăciun, Anul Nou, Bobotează)	f. Între Anul Nou şi ciclul pascal
06. Ocazii calendaristice de primăvară (Lăsata Secului, Paşti, Rusalii etc.)	g. În postul Paştilor
07. Ocazii calendaristice de vară — toamnă (sărbători agricole şi pastorale)	h. De Paşti
08. Ocazii de muncă (şezători, clăci etc.)	i. După Paşti
09. Ocazii întîmplătoare (diverse petreceri, festivităţi etc.)	j. Iunie—iulie
	k. August—septembrie
	l. Octombrie—noiembrie

1. FUNCŢII

Categorii funcţionale

10. Dansuri de relaţii
11. Dansuri de întrecere (exhibiţie)
12. Dansuri distractive
13. Dansuri ceremoniale
14. Dansuri de fertilitate
15. Dansuri de iniţiere
16. Dansuri de vindecare
17. Dansuri de muncă
18. Dansuri de luptă
19. Dansuri de spectacol

Teme

a. Temă nominală (neutră)
b. Temă morfologică simplă
c. Temă morfologică de virtuozitate
d. Temă morfologică de relaţii
e. Temă funcţională distractivă
f. Temă funcţională distractiv-erotică
g. Temă funcţională imitativ-erotică
h. Temă funcţională imitativ-grotescă
i. Temă funcţională de vindecare
j. Temă funcţională de iniţiere
k. Temă funcţională de incantaţie
l. Temă funcţională de muncă
m. Temă funcţională de luptă

2. PRACTICANŢI (grup, componenţă pe sexe)

Grup de practicanţi

20. Toată comunitatea
21. Bătrîni
22. Maturi
23. Tineri
24. Copii
25. Grup selectat pe profesiuni
26. Grup selectat pe vecinătăţi
27. Grup selectat prin iniţiere
28. Grup redus neselectat
29. 1—3 inşi (sporadici)

Componenţă pe sexe

a. Mixtă, intercalat
b. Mixtă, separat pe sexe
c. Bărbătesc
d. Femeiesc

3. FORMA DE ANSAMBLU

Formaţie

30. Cerc închis
31. Cerc deschis
32. Linie
33. Grup mic
34. Grup de perechi
35. Perechi izolate

Ţinuta

a. De mîini (5 posibilităţi)
b. De umeri (2 posibilităţi)
c. De talie (4 posibilităţi)
d. Lateral deschis (3 posibilităţi)
e. Lateral închis (6 posibilităţi)
f. Opus deschis (3 posibilităţi)

36. Ceată în monom
37. Polisolistic
38. Solistic
39. Forme speciale

g. Opus închis (6 posibilități)
h. Cu diverse ustensile (bîte, basmale)
i. Liberă

4. MIȘCARE GENERALĂ

În spațiu

40. În deplasare la dreapta
41. În deplasare la stînga
42. În jurul unui punct fix, pe loc
43. În jurul unui punct fix, bilateral
44. În jurul unui punct fix, în adîncime
45. În jurul unui punct fix, în învîrtire
46. În jurul unui punct fix, în elipsă
47. Alternînd deplasarea cu punctul fix
48. Indiferent, orice direcție
49. Diverse forme

În timp

a. Lent (♩ = — 100)
b. Moderat (♩ = 104—124)
c. Vioi (♩ = 128—148)
d. Accelerat (♩ = 152—172)
e. Rapid (♩ = 176—)

5. CONSTRUCȚIE

Moduri compoziționale

50. Uniform simplu
51. Uniform dezvoltat
52. Uniform complex
53. Fix simplu
54. Fix dezvoltat
55. Fix complex
56. Mobil simplu
57. Mobil dezvoltat
58. Mobil complex
59. Liber

Submoduri compoziționale

a. Simplu monocinetic
b. Simplu modificat
c. Simplu augmentat
d. Dezvoltat repetat
e. Dezvoltat inversat
f. Dezvoltat modificat
g. Dezvoltat combinat
h. Complex bicinetic
i. Complex policinetic

6. STRUCTURA CINETICĂ

Motive cinetice

60. Motive simple (de plimbare)
61. Motive cu bătăi
62. Motive cu cîrlige (pași încrucișați)
63. Motive cu învîrtiri
64. Motive cu bătăi de palme
65. Motive cu mișcări de brațe independente
66. Motive cu mișcări de trunchi
67. Motive cu diverse ustensile

Mișcări

a. Pași simpli
b. Pași pe sol
c. Pași bătuți pe sol
d. Pași bătuți pe călcîie
e. Pași încrucișați
f. Pași învîrtiți
g. Ridicări de picior
h. Flexiuni de picior

68. Motive figurative
69. Motive gimnastice

i. Paşi săriţi
j. Bătăi cu palma pe picior
k. Bătăi cu palma pe sol
l. Bătăi din palme
m. Pocnituri din degete
n. Balansuri de braţe
o. Flexiuni de braţe
p. Mişcări din articulaţii
r. Mişcări cu diverse ustensile
s. Mişcări verticale de trunchi
t. Mişcări de şolduri
ţ. Mişcări de umeri
u. Mişcări de trunchi pe sol
v. Mişcări de corp
z. Mişcări mimice

7. STRUCTURA RITMICĂ

Categorii ritmice

70. Ritm binar comun
71. Ritm binar dactilic
72. Ritm binar amfibrahic
73. Ritm binar dohmiac
74. Ritm binar inegal
75. Ritm ternar
76. Ritm ternar inegal
77. Ritm cvaternar
78. Ritm cvinar
79. Ritmuri diverse

Tipuri ritmice

a. Binar comun uniform
b. Binar comun anapestic
c. Binar comun combinat
d. Binar comun incomplet
e. Binar dactilic pur
f. Binar dactilic combinat
g. Binar amfibrahic pur
h. Binar amfibrahic combinat
i. Binar dohmiac descendent
j. Binar dohmiac ascendent
k. Binar inegal
l. Ternar
m. Ternar inegal descendent
n. Ternar inegal ascendent
o. Cvaternar epitritic
p. Cvaternar peonic

8. MELODIE-TEXT (în relaţie cu dansul)

Forme de îmbinare

80. Melodie instrumentală
81. Melodie instrumentală + text cîntat de muzicant
82. Melodie instrumentală + text cîntat de dansatori
83. Melodie instrumentală + text strigat

Suprapunere

a. Total concordantă
b. Parţial concordantă
c. Inconstantă
d. Neconcordantă
e. Necoincidentă
f. Indiferentă

84. Text cîntat de dansatori
85. Lălăit
86. Acompaniament ritmic
87. Text + acompaniament ritmic
88. Text
89. Fără muzică şi text

9. CARACTER

Calitate

90. Neutru
91. Liric
92. Erotic
93. Vesel
94. Comic
95. Grotesc
96. Obscen
97. De virtuozitate
98. Războinic
99. Incantativ

Intensitate

a. Echilibrat
b. Vioi
c. Viguros
d. Atletic
e. Acrobatic

În continuarea celor de mai sus vom prezenta un exemplu al unei asemenea fişe, completată cu toate datele coregrafice culese. Ea va fi urmată de un text explicativ, în aceeaşi ordine a subrubricilor.

DESCRIEREA FIŞEI

A. *Nr. fişă* (din arhivă) : 261.

Nume : BRÎUL.

Provenienţă : Ardealul de sud, zona Mărginimea Sibiului, comuna Orlat, satul Sibiel.

Anul culegerii : 1955.

Cod : clasa a II-a, Brîuri, grupa B (Brîuri carpatice), tipul 1 (Brîul mocănesc), subtipul c (ardelenesc).

B. *Ocazii* : nunţi (tot anul), sărbătorile de iarnă (de Crăciun, de Anul Nou, după Anul Nou), ocazii întîmplătoare.

Funcţii : dans de întrecere cu temă morfologică de virtuozitate.
Practicanţi : bătrîni, maturi, rar tineri ; bărbaţi.
Formă de ansamblu : semicerc ; de umeri.
Mişcare generală : alternată ; tempo vioi.
Construcţie : mod mobil simplu, dezvoltat, complex ; submoduri : monocinetic, inversat, bicinetic.
Structură cinetică : motive simple, cu bătăi, cu cîrlige ; paşi simpli, bătuţi pe sol şi în călcîie, încrucişaţi în faţă şi în spate, pe sol şi săriţi.

Nr. fișă	Nume	Proveniență	Anul culegerii	Cod
261	BRÎUL	14/7/2/2/	1955	2.2.1.3.

Aspecte	p	r	i	n	c	i	p	a	l	e	adiacente	Rezumat
OCAZII	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	a c e	03a 05c a e 09a
FUNCȚII	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	c	11c
PRACTICANȚI	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	c	21 22 23 c
FORMĂ DE ANSAMBLU	30	31'	32	33	34	35	36	37	38	39	b	31'b
MIȘCARE GENERALĂ	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	a	47 c
CONSTRUCȚIE	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	a b e f h	57a b 58efh 56 a
STRUCTURĂ CINETICĂ	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	a b' c e'	66 a b' 67 c 68 e'
STRUCTURĂ RITMICĂ	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	a b c j	70 a b c 73 j
MELODIE - TEXT	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	c	83 c
CARACTER	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	c	97 c

N.B. Caracterele subțiri (litere, cifre și sublinieri) reprezintă completările la fișa tipărită.

Structură ritmică : ritm binar comun, uniform, anapestic, combinat, şi ritm dohmiac ascendent.

Melodie text : melodie instrumentală + text strigat ; suprapunere inconstantă.

Caracter : de virtuozitate, viguros.

IV. După ce am încheiat această prezentare, ne rămîne ca în cîteva cuvinte să ne ocupăm de *utilitatea* acestei fişe.

Fără îndoială, pentru ca acest sistem să aibă un grad mai mare de eficienţă, se pune întîi problema unei cît mai rapide *sortări* a materialului în vederea construirii categoriilor *tipologice*. Cea mai accesibilă oricui este sortarea *manuală*. Aceasta este facilitată prin gruparea tuturor aspectelor în rubrica intitulată ,,Rezumat'', situată în dreapta fişei. Aşezarea alăturată a fişelor, în dreptul acestei rubrici, dă putinţa unei confruntări relativ uşoare şi deci extragerii trăsăturilor generale comune în ordinea importanţei lor. Se ajunge astfel la construirea de *modele* fie pentru una sau mai multe categorii de aspecte, fie pentru ansamblul acestora, ceea ce ne dă pînă la urmă *clasele*, *grupele*, *tipurile* şi *subtipurile coregrafice*. Simbolurile lor se vor înscrie în căsuţa din dreapta sus, la fiecare fişă. De asemenea, fiecare categorie de mai sus va avea o fişă proprie similară. Vom avea în acest mod nu numai o bună clasificare a materialului, ci şi o bună evidenţă a lui (alături de fişierele alfabetice şi pe regiuni, existente). Desigur, mult mai rapid, se ating aceleaşi rezultate cu ajutorul diferitelor maşini electronice de calcul, care se pot adapta scopurilor noastre. O idee interesantă ni se pare aceea de a se construi un aparat special cu ajutorul căruia s-ar viziona acest fişier transpus pe microfilme [13]. Printr-un mecanism s-ar putea înregistra pe o peliculă aparte ceea ce este necesar a fi sortat, semnalat cu ajutorul unor butoni sau clape. Astfel, într-un timp foarte scurt, am avea, de exemplu, caracteristicile comune, grupate după frecvenţa lor, ale unui număr de dansuri sortate dintr-un total de, să zicem, 1 000 de piese şi ale căror nume vor fi înregistrate simultan [14].

Toate acestea sînt încă, fireşte, de realizat de acum înainte. Nu este însă mai puţin evidentă, după părerea noastră, utilitatea unei asemenea fişe, care aproape epuizează trăsăturile specifice ale unei piese folclorice coregrafice şi care dă posibilitatea unor sinteze atît de rapide. Încercarea se mai poate perfecţiona, dar în orice caz ea merită a fi făcută. Ar fi interesant de văzut dacă un asemenea sistem nu ar da rezultate pozitive şi în cercetarea domeniilor înrudite ale culturii populare : muzica, proza, poezia lirică şi epică, obiceiurile etc.

De aceea credem că este necesară cel puţin o discuţie în acest sens.

---

[13] Propunerea aparţine tov. ing. I. Georgescu, şef al serviciului tehnic al Institutului de etnografie şi folclor.

[14] Se utilizează din fişă, deci, numai partea de sus, care cuprinde datele generale şi rezumatul aspectelor coregrafice.

UN PROJET DE CLASSEMENT DU MATÉRIEL CHORÉGRAPHIQUE

L'article étudie le problème d'un nouveau type de fiches, nécessaires pour un nouveau classement du matériel chorégraphique. Après avoir discuté les systèmes en vigueur, un nouveau projet est exposé, fondé sur l'utilisation exclusive des lettres et des chiffres habituels. On passe ensuite à la description de la fiche, qui comprend deux parties : 1) la partie supérieure, contenant les données générales : numéro d'archive, dénomination de la danse, provenance (région, zone, village, hameau), année de l'enquête, code de classification ; 2) la partie inférieure, avec trois rubriques qui contiennent, successivement : a) les aspects principaux de la danse, groupés selon le système décimal et désignés par deux chiffres, de 00—99 ; b) les aspects adjacents, désignés par des lettres, de a—z ; c) le résumé concentré des deux premières rubriques. Ensuite l'auteur expose un exemple de fiche complétée de cette manière.

En guise de conclusion, il est démontré de quelle façon on peut se servir d'une telle fiche, et on souligne son utilité.

PRIVIRE CRITICĂ ASUPRA UNOR PROCEDEE ACTUALE DE SISTEMATIZARE ŞI CLASIFICARE A LIRICII POPULARE

RADU NICULESCU

„Dacă, în afara lucrurilor individuale — se întreabă Aristot adoptînd unghiul experienţei —, nu mai există nimic, iar ele sînt infinite la număr, cum e cu putinţă să dobîndim o ştiinţă a ceea ce e infinit ca număr?” [1]. Şi tot el dă răspunsul. Deducînd necesitatea rînduirii individualităţilor în categorii, a categoriilor în categorii de categorii etc. Retorică, perplexitatea aristotelică are un tîlc adînc. Ea subliniază gravitatea actului *clasificării* ca operaţie esenţială a demersului ştiinţific.

★

Nevoia de a „clasa” folclorul a apărut de timpuriu cercetătorilor. În moduri sistematice — în ciuda tuturor rezervelor posibile —, deocamdată ea a atins realizarea doar în domeniul literaturii epice şi în genere narative, înzestrate astăzi cu epocala tipologie internaţională Aarne—Thompson, *The Types of the Folktale*, cu numeroase tipologii naţionale, cu uriaşul *Motif-Index of Folk-Literature* al lui Stith Thompson.

Nimic comparabil în domeniul liricii. Şi pentru că lirica prin însăşi natura-i structurală se pretează mai anevoie la „decupare”, analiză etc., şi pentru că particularităţile etnice şi *variabilitatea* sînt în cazul ei substanţial mai acuzate, privînd în largă măsură pe cercetător de sprijinul — fertil în cazul genului narativ — atît al „modelului” clar şi stabil al *tipului*, cît şi de analogia cu „modele” străine.

În cazul liricii, tradiţia folcloristică (atît în genere în Europa şi în cele două Americi, cît şi la noi) a practicat dintr-un început şi practică şi azi „clasificarea” pe categorii de conţinut şi funcţie fără preocupare specială pentru rigoare. Spre pildă, în 1885, Jarník şi Bîrseanu împărţeau *Doinele şi strigăturile din Ardeal* în clasele, la doine : *doină* ; *dragoste* ; *dragoste cu glume* ; *deosebite* ; *dor şi jale* ; *mustrări şi blăstămuri* ; *doine haiduceşti* ; *d-ale cătăniei* ; iar la strigături : *strigături glumeţe* ; *strigături satirice* şi *deosebite*. Un Julien Tiersot împărţea, la rîndu-i, în 1889, materialul liric — sau tinzînd către liric — francez [2] în categoriile : *cîntece anecdotice şi satirice* ; *cîntece de dragoste* ; *cîntece de dans* ; *cîntece de leagăn* ; *cîntece de meserii* ; *cîntece militare* ; *cîntece de pahar* ; *cîntece*

---

[1] *Metafizica*, III (B), 4, 999 a (tr. Şt. Bezdechi).

[2] Vezi tabla de materii la a sa *Histoire de la chanson populaire française*, Paris, 1889,

religioase și naționale. Și am putea continua cu multiple mostre istorice. Pentru a reveni la actualitate, iată clasificarea, de incontestabilă finețe, propusă de Ovidiu Papadima în recenta sa antologie de lirică populară [3] : *Cîntecul ca expresie a vieții sufletești* ; *Lumea* : *Norocul — Răul — Binele* ; *Copilăria* ; *Codrul — Tinerețea* ; *Cucul — Simbolica păsărilor* ; *Murgul — ca prieten al voinicului* ; *Stihiile — ca semne sufletești* ; *Înstrăinare — Singurătate* ; *Inima* ; *Dragostea — Urîtul* ; *Universul iubirii* ; *Dragostea nestatornică* ; *Îndepărtări vremelnice* ; *Cătănia* ; *Dorul.*

Utilitatea acestor categorisiri pentru orînduirea materialului în volumele obișnuite de lirică e vădită. Pentru o clasificare *efectivă* ele sînt însă insuficiente.

În primul rînd, pentru că contravin logicii elementare a clasificării și diviziunii, potrivit căreia la fiecare treaptă, pentru a asocia sau disocia un grup dat se poate uza doar de *un singur* criteriu. Or, este evident, clasificările de factura amintită utilizează pe rînd criterii diverse : cel al *conținutului* (de dragoste, de dor etc.), cel *funcțional* (de joc, de nuntă etc.), cel *social* (cîntece de pescari, pastorale etc.) ș.a.m.d.

În al doilea rînd, ambiguitatea textului liric e adesea insolubilă. Consecutiv, repartizarea lui — doar într-o *singură* clasă de profilul celor menționate — arbitrară.

În al treilea rînd, proteismul și combinatorica complexă a materialului pe de o parte, laxitatea excesivă a categoriilor — distanța prea mare dintre perimetrul clasei și fiecare din textele pe care le cuprinde —, pe de altă parte, duc la încadrări izbitor inadecvate, ca de pildă introducerea acestui motiv, vădit de dragoste : „Rău îmi pare, Doamne, pare / C-o crescut Mureșul mare, / De nu-i iaz și nici pîrleaz / Să trec la mîndra acas”, în clasa „d-ale cătăniei”, doar pentru că textul continuă — de altfel echivoc — : ‚Nu știu Mureșu-i de vină / Că jelesc de la inimă, / Ori e țara cea străină” [4].

Inadecvarea acestui gen de clasificare e vădită. Totuși, urgența tratării unor aspecte de alt ordin, putința lucrului, în condiții acceptabile, pe material selectiv, absența unor proiecte de clasificare intransigentă a *întregului material liric* au făcut ca *teoria* unei atare întreprinderi să rămînă în afara preocupărilor cercetării atît în ce ne privește, cît și peste hotare. Cele mai recente lucrări de sinteză apărute la noi, bunăoară [5], tratează problema pe scurt și mai de grabă implicit.

Această stare de lucruri a creat un handicap internațional clasificării liricii. Mărturie stau și cele cîteva încercări practice, fie deja încheiate, fie în curs în cîteva țări.

★

Foarte caracteristică este punerea în lucru în ultimii ani, în consecvența unor mai vechi înfăptuiri, în special în Europa centrală [6], de cataloage de *incipituri*, precum : cel elaborat la *Institutul de cercetări literare* din Varșovia al Academiei poloneze de științe ; cel — incluzînd și incipituri strofice — lucrat la *Deutsches Volksliederarchiv* (Freiburg) ; indexul volumelor din *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* sau cel al relativ recentei monografii tematice a cîntecelor germane de mineri a lui Gerhardt Heilfurth [7].

---

[3] *Cu cît cînt atîta sînt*, București, 1963.

[4] Jarník-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 195.

[5] Vezi Mihai Pop, *Prefață* la *Flori alese din poezia populară*, București, 1960 ; Ovidiu Papadima, *Prefață*, la *op. cit.*, și *Lirica* în *Literatură populară română*, București, 1968 ; Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, București, 1967.

[6] Cf., spre pildă, pentru cîntecul german, catalogul regional al lui Gustav Jungbauer, *Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen*, Praga, 1913 ; pentru cîntecul popular ceh,

Folosind experiența lui Heilfurth, și în primul rînd conceptul său de *incipit normalizat*, a fost pus în șantier la *Institutul de etnografie și folclor* din Brno al Academiei un catalog de incipituri al cîntecelor populare cehe și slovace [8].

Ca *incipit* sînt luate cel puțin primele două versuri — cu excluderea versurilor repetate. Este pus în evidență, prin subliniere, cuvîntul-cheie, care e ținut să exprime conținutul cîntecului ca întreg. „Normalizarea" comportă reducerea dialectismelor la fonetismul și morfologia limbii literare, suprimarea interjecțiilor monosilabice, a conjuncțiilor, prepozițiilor, adjectivelor demonstrative și toponimelor, reducerea diminutivelor, unificarea eventualei onomastici prin alegerea numelui celui mai frecvent etc. Se înjghebează cu alte cuvinte un „construct". Incipitul cel mai frecvent e ales pentru a reprezenta întregul grup de variante căruia îi aparține. Sînt totodată consemnate și așa-numitele „incipituri criptice", ale *segmentelor* de cîntec autonome, eventual „călătoare". Pentru a se remedia, pe cît posibil, inconvenientele prezenței a numeroase cîntece cu același început dar cu dezvoltare și conținut diferite, sau cu același conținut dar cu început deosebit, se recurge la trimiteri încrucișate. Ordinea incipiturilor prelucrate e alfabetică.

Ca un complement al catalogului de incipituri — resimțit ca insuficient — a fost preconizat și inițiat la Arhiva din Freiburg și un catalog, auxiliar, al versurilor în rimă dublă sau triplă — rime de remarcabilă stabilitate, capabile să însoțească, constant, ample variații ale textului.

Îndeaproape înrudit cu cataloagele de incipituri este și *Le catalogue de la chanson folklorique française*, elaborat și publicat în Canada de Conrad Laforte în 1958 sub auspiciile *Arhivei de folclor* a Universității Laval din Québec.

Lucrat cu începere din 1953, catalogul acoperă 25 000 de variante. E vorba de un catalog de titluri : toate variantele unui aceluiași cîntec primesc un titlu comun (fie denumirea sub care cîntecul e cel mai larg cunoscut, fie denumirea optimală stabilită de autor pe baza formulării sub care cîntecul — după aprecierea autorului — ar putea fi cel mai lesne de găsit în catalog). „Titlurile comune" sînt ordonate alfabetic, titlul primind astfel „aceeași valoare ca și cota dintr-o clasificare metodică" [9].

Čenka Žibrt, *Bibliograficky přehled českych narodnich pisni*, Praga, 1895, apud Cecilie Havlíkova, *Katalogizace textových variant lyrických lidových pisni*, în *Československé přednašky pro VI. mezinarodný sjezd slavistu*, Praga, 1968, p. 409—410.

[7] Cf. G. Heilfurth, *Das Bergmannslied*, Kassel, Basel, 1954. Pentru aceasta și următoarele, vezi și comentariile Ceciliei Havlíkova, *op. cit.*, p. 409—414.

[8] Olga Hrabalová și Marta Šrámkova, *Zásady incipitové katalogizace textových pisnových variant*, în „Česky lid", 55 (1968), nr. 4, p. 207—222.

[9] C. Laforte, *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, 1958, p. XIX. Cităm de fapt după reeditarea parțială, absolut identică, Cité Universitaire Sainte-Foy, 1966.

Totodată titlul este prelucrat în aşa fel încît cuvintele-cheie să fie situate pe primul loc în contextul ,,titular" după modelul biblioteconomic cunoscut. Aşezarea pe primul loc a unor cuvinte precum *păstoriţă, fată, nuntă, despărţire* etc. îl îndreptăţeşte pe autor să spere că simplul catalog alfabetic ce ar urma să însoţească o nouă ediţie a lucrării ar putea suplini o clasificare tematică de factură tradiţională. Prin sistemul reducerilor, Laforte obţine circa 2 000 de ,,titluri comune", plus aproximativ 3 000 de trimiteri satelite, respectiv titlurile lăsate de o parte după alegerea ,,titlului comun".

Ar fi de prisos să insistăm asupra faptului că un catalog de simboluri ,,titulare" precum cel de mai sus e posibil numai acolo unde titlul cîntecului liric a devenit, în virtutea unor împrejurări culturale specifice, *categorie folclorică efectivă*.

Ţelul cataloagelor de incipituri sau de titluri e, limitat, ,,bibliografic". Totuşi puţini îşi fac iluzii în legătură cu eficacitatea lor. Marea variabilitate a cîntecului popular pretutindeni — deşi cu variaţii în amplitudine de la o zonă etnografică la alta — anulează adesea semnificaţia incipitului — sau a titlului —, iar un sistem paliativ de trimiteri nu va reuşi niciodată să compenseze mărginirile funciare ale acestui tip de catalog. Oldřich Sirovátka, în temeiul rezultatelor obţinute de colectivul de cercetare de la Brno pe care îl conduce, remarca referindu-se la cîntecul popular ceh şi slovac: ,,Catalogul incipiturilor convine în special acelor categorii de cîntece care în cuprinsul tradiţiei au variat relativ puţin. De exemplu, cîntecele sociale, muncitoreşti etc. Tradiţia determină varierea continuă a cîntecelor populare, le scurtează, le contaminează etc. De aceea clasificarea incipiturilor nu poate consemna decît o parte din variante, după experienţa noastră cam 50—60%"[10].

Evidenţa acestui fapt a determinat căutarea de căi noi.

La *Deutsches Volksliederarchiv*, spre pildă, a fost pus în lucru un catalog de cuvinte-cheie, destinat — şi el — suplimentării catalogului de incipituri, care consemnează sintagmele considerate marcante ale fiecărui cîntec sau — eventual — ale strofelor acestuia.

Într-o sferă de demersuri contiguă se înscrie şi catalogul elaborat de cercetătoarea Ilona Mona[11], care, respingînd *de plano* ,,utilizarea elementelor formale" — între care prenumeră şi incipitul — ca principii de sistematizare, introduce drept criteriu aşa-numitul ,,nucleu al textului", alcătuit de motivul sau de motivele caracteristice stabilite intuitiv.

Motivele sînt distribuite în 30 de categorii tematice fundamentale, stabilite şi ele tot inductiv-intuitiv. La rîndul lor cele 30 de categorii se subîmpart în trei grupe (α, β, γ) în funcţie de frecvenţă: respectiv, motive principale, motive secundare, rest. Un moment esenţial în sistematizare îl constituie articularea ,,familiilor" de variante, respectiv dispunerea ierarhică a textelor. În acest context, autoarea propune şi o definire, eminamente mecanică, a gradelor de variaţie: varianta de gradul I e cea care suportă, ,,fără ca atmosfera textului să se schimbe, substituirea mijloacelor ei de expresie"; varianta de gradul II e caracterizată prin aceea că trei din cele patru versuri ale strofei — cuaternară, specifică materialului — coincid, în vreme ce versul al 4-lea e atît de diferit încît izbuteşte să altereze atmosfera întregii strofe; în varianta de gradul III, din cele patru versuri ale strofei coincid doar două.

---

[10] O. Sirovátka, *Jak katalogizovat textove variantty lidových pisní*? în ,,Radostná Zeme", X (1960), nr. 4, p. 97—99.

[11] Ilona Mona, *Népdalsözveg rendszerezés és népdalszöveg tipológia*, în ,,Ethnographia", LXX (1959), p. 563—578.

Catalogul Ilonei Mona acoperă circa 4 000 de texte cîntece.

Oldřich Sirovátka propune la rîndul său, ca instrument de completare al catalogului de incipituri de la Brno, un catalog de *motive caracteristice*. Acestea ar fi motivele — ideatic sau stilistic — „cele mai izbitoare" ale cîntecului sau ale strofelor[12].

Alegerea motivului se face direct din text, prin citat. Cînd cîntecul este constituit dintr-o singură unitate e suficientă alegerea unui singur motiv. Dacă textul este rod al contaminării, se aleg 2, 3 sau mai multe. Se va evita alegerea motivului din contextul incipitului, acesta fiind deja consemnat în catalogul corespunzător. Motivele se orînduiesc pe urmă alfabetic, în baza *cuvîntului director* (a cuvîntului-cheie) din citat: din motivul „soarele a apus după păduri şi munţi" alegem drept cuvînt director *soarele* etc. Este util să se aibe în vedere alegerea drept cuvînt director a cuvîntului în rimă, adesea factor de permanenţă în variantele aceluiaşi cîntec.

E însă foarte posibil ca sintagma caracteristică aleasă să conţină mai multe cuvinte-cheie. În acest caz se aleg, în afară de cuvîntul director, unul, două sau trei *cuvinte de referinţă*. Din sintagma „cos cămaşa mîndrului", de exemplu, se va alege drept cuvînt director *cămaşă*, drept cuvînt de referinţă *a coase*. Motivele se dispun în ordinea alfabetică a cuvintelor directoare. Evident, motivul este supus sub raportul fonetismului unei transpoziţii în limba literară. Totodată cuvintele directoare şi cele de referinţă sînt trecute la forma de bază (nominativ singular şi infinitiv), iar diminutivele la forma normală.

Definind cu luciditate limitele propriei metode, autorul recunoaşte că selecţionarea motivelor caracteristice, a cuvintelor directoare şi a celor de referinţă, este în bună măsură subiectivă. Totodată subliniază că unui atare catalog îi e dat doar să faciliteze căutarea variantelor, nu să ofere o imagine concludentă a tematicii liricii populare.

Tot în cadrul colectivului de la Brno şi tot ca „pendant" al catalogului de incipituri, a fost elaborată, de către Cecilie Havlíkova, o altă metodă de catalogare, realizată deocamdată numai pe cîntecele de cătănie, care modulează original o serie din procedeele de catalogare motivică mai sus expuse, introducînd în acelaşi timp şi procedee inedite. Dată fiind elaborarea tehnologică minuţioasă a acestei metode vom insista ceva mai mult asupră-i.

Autoarea porneşte explicit[13] de la finalitatea practică a catalogului. În virtutea scopului său, catalogul trebuie să fie sinoptic, pentru ca mînuirea să-i fie lesnicioasă; trebuie să permită restabilirea textului concret al cîntecelor; în sfîrşit, este ţinut să consemneze toate variantele posibile, precum şi toate *înrudirile* lor. Instrumentul catalogării îl constituie aşa-numitul *motiv de bază* determinat nu intuitiv, precum motivul caracteristic propus de Sirovátka, ci *statistic* : este motivul *comun* numărului celui mai mare de variante. Totodată, arată autoarea, pentru a se evita subiectivismele care grevează fatal selecționarea *sintagmelor caracteristice* tip Sirovátka, unitatea minimală a *motivelor de bază* va fi nu sintagma, ci *versul*. Desigur nu un vers oarecare, ci numai versul, eventual distihul, care alcătuiește o unitate închisă atît sub raport metrico-ritmic, cît și ca idee. De asemenea, prezența de tropi, de combinații de rimă caracteristice etc. poate consolida temeinicia alegerii. Nu vor fi ocolite nici incipiturile, nici — eventual — refrenul cîntecului. În jurul motivului de bază, care alcătuiește „miezul" grupului de variante, gravitează așa-numitele *motive indicative*. Ele reprezintă fie motive caracteristice în sens Sirovátka, fie motive comune unui grup restrîns de variante (la rigoare „grupul" poate fi compus și dintr-o singură variantă !) din care motivul de bază, în ciuda afinităților manifeste ale contextului cu grupul, lipsește. Se înțelege, precizează autoarea, determinarea definitivă a motivului de bază și a motivelor indicative urmează unei lungi serii de operații succesive de ordinul *încercare/eroare*, în cursul căreia diverse motive indicative pot fi luate temporar drept motive de bază și invers, pînă cînd, prin epuizarea grupului de variante — cu cît mai numeros cu atît mai concludent —, se ajunge la determinări mai mult sau mai puțin certe.

---

[12] O. Sirovátka, *op. cit.*, p. 98.
[13] C. Havlíková, *op. cit.*, p. 411.

Motivele indicative au între altele și menirea de a marca *contaminările*. Prin trimiteri încrucișate, sînt puse în legătură cu grupurile de variante în care ele constituie motive de bază etc. Motivele sînt citate sub înfățișarea *originală*, fără îndreptări, stilizări etc.

Pentru clasarea și respectiv identificarea variantelor se determină cuvinte-cheie în cuprinsul motivului de bază.

În alegerea cuvîntului-cheie, decisivă — ca și în cazul Laforte — e scontarea „poziției" celui ce urmează să folosească catalogul : cuvîntul trebuie ales astfel încît „să vină în întîmpinarea" acestuia, să fie, altfel supus, cuvîntul care va fi cu maximă probabilitate căutat în index pentru regăsirea grupului de variante corespunzător. În catalog, motivele de bază sînt clasate alfabetic după cuvintele-cheie. Și în acest caz se are în vedere posibilitatea ca lista alfabetică a cuvintelor-cheie să fie ulterior folosită ca registru pentru catalogul tematic. Atunci cînd există mai multe motive marcate prin aceleași cuvinte-cheie, dispunerea se face în ordinea alfabetică a formelor morfologice (de exemplu, în ordinea : *Hulan* — = „ulan" —, *Hulání*, *Hulání* etc.). Dacă și cuvintele-cheie și formele gramaticale sînt identice, gruparea motivelor se face în ordinea alfabetică a inițialelor primului cuvînt al versului, inclusiv interjecțiile.

Între altele, prin jocul motivelor de bază și al motivelor indicative se vor putea determina liniile mari ale procesului contaminării : se va putea stabili care cîntece practică predilect contaminări, în ce ordine intervin acestea și, respectiv, care cîntece se refuză contaminării.

Preocuparea cardinală a autoarei stă însă în încercarea de a oferi o cuprinzătoare vedere de ansamblu nu numai asupra întregului grup de variante, ci și a raporturilor existente între acestea. În consecință, în catalog fiecare grup de variante, dominat de respectivul motiv de bază, eventual secondat de motivele indicative corespunzătoare, e reprodus sub formă de tablou de simboluri cifrice și letrice reprezentînd *strofele*.

Tabloul are misiunea de a ilustra atît variația curentă a textului (*scurtarea* — prin amputări de strofe sau de versuri; *dezvoltarea* — prin adăugări de strofe sau versuri, care însă *nu* sînt luate din alte contexte; *înlocuirea* de cuvinte, versuri, strofe; în fine, *schimbarea ordinii* cuvintelor, versurilor, strofelor), cît și *contaminarea*. Variația se marchează prin semne convenționale precum:

’ ” ”’
* ** ***
= == === etc.,

absolut echivalente, destinate adică să marcheze nu *gradul*, ci *existența* deosebirii. Bunăoară, marcăm simbolic cu 1 o strofă oarecare: între 1, 1’, 1”, 1’”, 1* 1** ș.a.m.d. *există* un raport de variație a cărei *amplitudine* o ignorăm; în schimb, 1” și un alt 1” sînt identice sau „ca și identice” și în egală măsură deosebite de 1. Contaminările sînt marcate prin introducerea de litere. Succesiunea verticală a schemelor de text în tablou e determinată în primul rînd nu de cronologia sau locul culegerii, ci de amploare și de gradul înrudirii: *prima* va fi consemnată deci varianta cea mai lungă; va urma varianta cea mai asemănătoare, inclusiv ca dimensiuni, ș.a.m.d. Ordinea cronologică și geografică intervine doar implicit, și coincident, numai atunci cînd se suprapune pe ordinea dictată, prealabil, de înrudiri și dimensiuni.

Pentru mai clara înțelegere a procedurii, vom reproduce analiza grupului de variante caracterizat de motivul de bază „*co ně milý za* dar *necháš*”. În rubrica corespunzătoare din catalog, sub motivul de bază, figurează: în stînga, sursele, prin siglă, în centru, seria naturală a strofelor reprezentate cifric, în dreapta, localitatea (ținutul) de culegere. Așadar:

Po VII 143	1	2	3	4	5					Lužice
Po III 215	1	2’	3	4	5					z Horňácka
Kunc str. 151 193	1	2’	3	4	5					—
Kl I str. 16	1									—
Kl. Sl. p. 52	1	2’								z Horňácka
Po V 229	1	2	6	3’	4	5				Tvrdonice
B II 335	1	2	6’	7						z Lipova
Č III 245 a/2	8	9	10	11	12	13	3’	4	14	Doubravy
SlSp III 315	3”	4	ab	cd	ef	gh				Sliač, Liptov

Spre explicitare iată și variantele „problematice” ale grupului (texte care, se înțelege, în catalog — limitat la *motive de bază*, *motive indicative*, plus schemă — nu apar):

Po VII 143:

1. Už je slúnko z tej hory ven, stávaj milá, je bilý deň.	(1)	[Soarele a și ieșit din cel munte, Scoală mîndro, îi amiaza mare.
2. Stávej hore, vyprovod’ mňa, už je malá chvilka do dňa.	(2)	Scoală sus și mă petrece, Pînă la ziuă mai e doar o clipă.

3. Co mně milý, za dar necháš, ked sa se mnú rozlúčit máš?	(3)	Ce-o să-mi lași mîndrule-n dar, Cînd de la mine o să-ți iei bun rămas?
4. Zanechám ti strom zelený, pod okénkem zasaděný,	(4)	O să-ți las un pom verde Răsădit sub ferestruică.
5. Pokerú na strom pohlédneš, dycky si na mňa zpomeneš.	(5)	Cînd la pom tu îi privi, De mine ți-oi aminti.]

B II 335:

1. Už je slúnko z téj hory ven, staň, má milá, je bílý deň.	(1)	[Soarele a și ieșit din cel munte, Mîndra mea, scoală, îi amiaza mare.
2. Staň, má milá vyprovod' mňa, už je malá chvílka do dňa.	(2)	Mîndra mea, scoală și mă petrece, Pînă la ziua mai e doar o clipă.
3. Já bych t'a vyprovodila, dybych sa já nehaňbiła.	(6')	Eu te-aș petrece De nu m-aș rușina,
4. Včil sú ludé všelijací, dèlali by o nás řeči.	(7)	Căci sînt oameni de tot soiul Și ne-or scoate vorbe.]

Č III 245 $a/_2$:

1. Ej, co má milá za lásku máš? Dyž já k vám přídu (: ty sa hněvás :)	(8)	[Ei, mîndra mea, ce fel iubești? Cînd viu la voi tu te superi.
2. A co bych já sa nehněvala? tys ňa obudil, (: já sem spala :)	(9)	Dar cum să nu mă supăr Cînd m-ai trezit, că dormeam.
3. A teprú, milá možeš spati, ej, až já budu (: bojovati :)	(10)	O să poți dormi, mîndro, abia Cînd o să plec la luptă.
4. A teprú, milá možeš spávat, ej, až já budu (: kvérem házat :)	(11)	O să poți dormi, mîndro, abia Cînd o să trag cu pușca.
5. Povež ňe, milý, kady pujdeš? Nepovím ja ti, (: plakat budeš :)	(12)	Spune-mi, mîndrule, cînd o să pleci? Nu-ți spun că plîngi.
6. A pověz, milý, kerú stranú? Nepovím já ti (: šla bys za mnú :)	(13)	Spune-mi, mîndrule, încotro pleci? Nu-ți spun că vii după mine.
7. Ej, co ně milý, za dar dáváš, dyž ty ňa tady (: zanecháváš :)?	(3')	Ei, ce-o să-mi dai mîndrule-n dar, Cînd m-oi părăsi aici?
8. Zanechávám ti stromek zelený pod okénečkem (: nasaděný :).	(4)	O să-ți las un pomuț verde Răsădit sub ferestruică.
9. Pod tým stromečkem široký kameň, enom si na mňa (: milý spomeň :)!	(14)	Sub cel pomuț i-o piatră lată, Să-ti amintești, mîndrule, de mine.]

SlSp III 315:

1. Ked' sa ty na vojnu preč poberáš,		Cînd o să pleci la război
aký že mi, aký dar zanaháš?		Ce fel de dar, ce fel, o să-mi laşi?
a ja ti zanahám strom zelený,		O să-ţi las un pom verde
pod naším obločkom zasadený	(3" 4)	Răsădit sub ferestruica noastră.
2. (J)a na tom stromečku biela šatka		În cel pomuţ i-o haină albă,
(j)a v tej biele šatke verná láska,		În cea haină e dragostea credincioasă
(a)a v tej vernej láske prsten zlatý,		Şi-n cea dragoste e un inel de aur
z mojet pravej rúčky s palca sňatý.	(a b)	Scos din mîna mea dreaptă, din degetul mare.
3. Ja som bol na vojne (j)a ty doma,		Eu am fost la război şi tu acasă,
nebolo ti treba mat' frajera,		Nu trebuia să-ţi iei drăguţ.
Mne to kamaráti žalovali,		Mie camarazii mi-au spus
že si ty stávala so žandármi.	(c d)	Că umblai cu jandarmi.
4. Boj sa ty môj milý, boj sa hriechu,		Teme-te, mîndru meu, teme-te de păcat,
že si ma doniesou do posmechu,		Că tu m-ai făcut de rîs,
zau si s mojej hlávky, zau si venec		Mi-ai luat capul, mi-ai luat coroana
a ty si poctivý len mládenec.	(e f)	Şi tu eşti doar un flăcău cinstit.
5. Ty chod' na poradu k farárovi,		Tu du-te la spovadă la popa,
ja pôjdem žalovat k rychtárovi		Eu m-oi duce să mă plîng la primar.
Rychtár sa vysmeje s takej pletky,		Primarul o să rîdă de întîmplare
že sa pre mňa súce panny šetky.	(g h)	Că fetele, mîndrele, toate se ţin de mine[14].

(Înainte de cele cîteva explicaţii necesare, o observaţie preliminară: numărul de identitate al strofelor e conferit, pentru prima parte a şirului de numere, de *numărul de ordine* natural al strofelor din prima variantă a tabloului — în cazul nostru, *Po VII 163* —; numerele desemnînd strofe au deci semnificaţie efectiv ordinală, „de la stînga la dreapta", întotdeauna şi riguros numai aici; strofele noi ce se adaugă în variantele care urmează pe toate celelalte poziţii verticale succesive sînt numerotate automat în continuare, în ordinea „de sus în jos"; de exemplu, strofa 6 din *Po V 229* nu ocupă, cum lesne se vede, locul al 6-lea, ci este o strofă nouă apărută după un număr de variante alcătuite numai din cele cinci strofe ale textului iniţial.)

Motivul de bază este dedus din strofa 3. Din confruntarea tabloului cu textele reiese clar rostul „alternării" motivului de bază cu un motiv indicativ în vederea evidenţierii solidarităţii grupului de variante. Astfel, din *Kl I 16* şi *B II 335*, *motivul de bază* lipseşte. Ele sînt totuşi conexate grupului graţie motivului indicativ „*Uz je slúnko z téj hory ven*". În *Č III 245 a/*$_2$ avem evident de-a face cu includerea strofelor 3' şi 4 într-un text cu totul nou, caracterizat de motivul indicativ „*Co má milá, za*

---

[14] După cum se vede, *varianta* are în cadrul clasificării Havlíkova o accepţie foarte largă. Cazul nu e singular în folcloristica apuseană. E foarte probabil că la aceasta contribuie şi rigiditatea — caracteristică Europei centrale şi apusene — a conceptului de *text—cîntec* gîndit, indefectibil, ca *întreg*.

lásku máš?". Varianta e așadar membră a grupului doar în virtutea insertului 3'—4. În fine, cîntecul slovac *SlSp III 315* este în mod analog inclus grupului de variante numai pentru că prima sa strofă, aici catren, e alcătuită din 3" + 4. Spre deosebire însă de cazul precedent, restul contextului este alcătuit de un cîntec autonom : contaminare deci ! Motivul indicativ al textului ,,extraneu", ce rămîne de dedus, e cel care ne va ajuta să-i regăsim, prin cuvîntul-cheie și index, motivul de bază și, deci, grupul de variante originar.

Metoda Ceciliei Havlíkova este indiscutabil interesantă și bogată în sugestii. Totuși nu se poate trece cu vederea faptul că, din păcate, avantajul conciziei și al pregnantei ilustrări în tablou a *constanței* unor strofe în contrast cu *variabilitatea* altora (marcată grafic fie ca *frecventă*, fie ca *accidentală*), scoțînd în evidență aspecte prețioase ale variației ca proces ,,pur", este *compensat* în bună măsură de neputința de a traduce *amploarea reală*, cantitativă și mai cu seamă calitativă, a variației textelor — deși *acesta* îi e, de fapt, rolul ce-i revine. Urmarea este, între altele, că ,,stabilirea textului concret al cîntecelor" reprezentate în catalog, pe care autoarea o reclamă de la clasificarea sa, rămîne cel puțin problematică.

Remarcabilă, distingîndu-se în parte de toate soluțiile descrise, este concepția catalogului cîntecelor populare poloneze lucrat sub conducerea lui Jan Sadownik la Sectorul de literatură populară al *Institutului de stat de artă* din Varșovia [15].

În cadrul lucrării se procedează la analize implicite în lumina ,,structurilor fundamentale" generale ale textelor. Sadownik a determinat 4 profile structurale fundamentale la care raportează distributiv întreaga masă a liricii poloneze : 1) Exprimarea directă a subiectului către o altă persoană ; 2) Înfățișarea subiectului din unghiul propriilor sale sentimente sau în raport de o altă persoană (acest tip de relație apare spre exemplu în textele de ,,așteptare" din categoria cîntecelor de dragoste) ; 3) Înfățișarea sau descrierea unui terț (care apare adesea în relatarea atacului în cîntecele haiducești etc.) ; 4) Dialogul.

Delimitări prealabile izolează tranșant, ca zone folcloric-etnografice nete, folclorul orășenesc și cel sătesc. În raza catalogului e acceptat numai acesta din urmă.

Cîntecul popular rural e repartizat în categorii — supraordonate categoriilor structurale — determinate în temeiul funcționalității și al sferelor de conținut (temă, atmosferă, ,,scenerie" etc.). Schema clasificării este practic aceasta : I. *Cîntece ceremoniale*, A) Familiale (de botez, naștere, înmormîntare), B) Calendaristice (de Crăciun, carnavalești etc.) ; II. *Cîntece obișnuite*, 1) Reflexive (despre cîntec și cîntat, despre natură, despre viață), 2) Istorice, 3) Patriotice, 4) Sociale (etnice, de mahala, despre naționalități, de clasă, de emigrație, de muncitori sezonieri etc.), 5) Familiare, 6) De curtenire, 7) De dragoste, 8) De tinerețe, 9) De dans, 10) De beție, 11) Comice, 12) Obscene, 13) Religioase ; III. *Profesionale*, 1) Economico-agrare, 2) Pastorale, 3) Vînătorești, 4) Pescărești, 5) Ale plutașilor, 6) Ostășești, 7) De cerșit, 8) De haiducie.

---

[15] Cf. J. Sadownik, *Z Zagodnień klasyfikacji i systematyká polskiej piésni ludowej*, în ,,Polska sztuka ludowa", X (1956), p. 343—354.

Cele cîteva inconsecvenţe ale criteriilor clasificării sînt prea evidente pentru a mai necesita comentarii.

Operaţia stabilirii a ceea ce am numi *indicatori* nu e lipsită de oarecare originalitate. *Mai întîi* se procedează la identificarea cuvintelor-cheie ale textelor şi abia *apoi* sînt identificate, ,,prin compararea unui număr suficient de analize", ceea ce Sadownik desemnează sub numele de ,,schemele-cadru ale cuvintelor-cheie, cele mai apte a acoperi cît mai complet domeniul semantic corespunzător cîntecului ca întreg" (sau segmentelor de cîntec). Acestea, promovate *motive*, sînt clasificate ca atare.

Clasificarea lui Sadownik are cert meritul, de ordin teoretic, de a fi pus problema catalogării, fie şi episodice, a materialului liric pe bază de tipuri de relaţii interne constante. Formularea *practică* însă a modurilor de clasificare structurală preconizate este din păcate cu totul discutabilă : criteriile de stabilire a ,,claselor" sînt eterogene, apoi nu este de loc sigur — fie şi numai pentru o parte a materialului — că *dialogul* nu ar fi reductibil la precedentele trei ,,clase" structurale etc.

★

Încercînd cuprinderea într-o rapidă ochire a ansamblului clasificărilor descrise, constatăm că ceea ce izbeşte ca trăsătură comună este în primul rînd o anume viziune clasificatorie ,,pentru arhivă" şi ,,de arhivă" — de *loc* unde toate textele, fişate, în clasoare, sînt *oricînd* la îndemînă —, nu ,,de volum" tipărit, de catalog oarecum ,,pentru sine", neaservit unei sarcini instituţionale. De aici şi ,,mulţimea" de cataloage de incipite.

În al doilea rînd, este izbitor faptul că, fireşte, precumpăneşte imaginea catalogului-inventar — simplu repertoriu. Clasificării, cu alte cuvinte, i se ignoră în general valoarea *euristică* de operaţie investigatorie a inteligenţei, capabilă să pună în lumină, la rigoare, legităţi necunoscute.

De această obştească condiţie se distanţează doar clasificările Havlíkova şi Sadownik.

★

În cadrul sectorului literar al I.E.F. din Bucureşti a fost iniţiat la începutul lui 1967 *Catalogul liricii populare româneşti*, la care colaborează un colectiv format din Monica Brătulescu, Constantin Eretescu, Ligia Georgescu, Doina Negulescu, Radu Niculescu — şi, pînă la începutul anului 1968, Tony Brill şi Sabina C. Stroescu —, sub conducerea lui Ovidiu Bîrlea, şeful sectorului. Principiile teoretice şi modalităţile practice ale lucrării au fost elaborate de Ovidiu Bîrlea ; în cursul lucrului pe material au intervenit doar unele modificări tehnice de amănunt.

Ţinîndu-se seama de complexitatea problematicii şi de încă redusa experienţă pe plan general în acest gen de întreprindere, s-a procedat în aşa fel încît opţiunile iniţiale să angajeze cît mai puţin etapele ulterioare şi structurarea definitivă a lucrării.

Fiecare membru al colectivului şi-a asumat un număr de sfere tematice, de volum aproximativ egal (dor, dragoste, satiră, cătănie, înstrăinare etc.), determinate critic pe baza experienţei numeroaselor ,,clasificări" anterioare de acest fel. Suma sferelor tematice acoperă întregul material liric românesc. Defalcarea are caracterul provizoriu şi pragmatic-convenţional al unei ipoteze de lucru, care nu va impieta asupra arhitecturii finale a catalogului.

Una din puţinele opţiuni principiale definitive este excluderea din capul locului din material a categoriilor lirice cu funcţie ceremonială, cărora li se preconizează eventuale cataloage speciale.

În actuala fază de lucru colectivul se consacră excerptării *integrale* a materialului (din volume, periodice şi A.I.E.F.). Extragerea are ca obiect ceea ce a fost, prin convenţie, desemnat ca *motiv* — respectiv, secvenţa de versuri, în număr oarecare, cristalizată, caracterizată de relativă stabilitate formală şi, în genere, de aptitudine combinatorie. De altfel, principalul test de identificare a motivului rămîn *permutarea* şi (în sens glossematic) ,,*comutarea*'' lui ,,naturală'', altfel spus regăsirea lui în diverse ambianţe contextuale (respectiv *motivice*, orice context fiind în mod necesar fie *motiv*, fie *conjugare de motive*). Se urmăreşte apoi varianta cea mai dezvoltată a motivului. Aceasta devine *princeps*, urmînd a fi reprodusă *textual* în catalog. La *princeps*, ca ,,paradigmă'' a seriei, sînt raportate bibliografic toate variantele sale; împrejurare care face de altfel *anume* din *amploare* şi ,,*completitudine*'' criteriile selectării *princepsului* : graţie *acestor* însuşiri el poate fi reper de raportare a numărului celui mai mare de variante. Atît *princepsul*, cît şi simplele variante sînt prevăzute cu indicaţia, siglă, a sursei, cu cea a locului de origine şi cu semne convenţionale marcînd vocaţia topică a motivului (respectiv : — + pentru *poziţie iniţială*; ++ pentru *poziţie mediană*; +— pentru *poziţie finală*); numărul total sau, eventual, absenţa semnelor convenţionale sînt chemate să marcheze amploarea, respectiv ,,nulitatea'', vocaţiei combinatorice a seriei de variante date. Între *princepsuri* înrudite se prevăd trimiteri încrucişate.

Spre a asigura un caracter cît mai concret reprezentativ catalogului — însuşire cardinală, *scontată*, a acestuia —, s-a luat în considerare posibilitatea raportării bibliografice la un *princeps* dat numai a variantelor foarte apropiate, urmînd ca variantele mai îndepărtate să fie grupate sub — la rigoare, în cazul unicatelor, să *reprezinte* chiar — *princepsuri* distincte. S-ar constitui astfel un ,,ciorchine'' de *princepsuri* contigue, eventual sub semnul unui *princeps* principal.

În acest stadiu, organizarea materialului prezintă, pură coincidenţă, unele analogii metodice cu sistematizarea, concepută de Luc Lacourcière, a materialului liric canadian-francez în Arhiva de folclor a Universităţii Laval din Québec. Lecourcière orînduieşte materialul — evident, la nivelul *întregului cîntec*! — stabilind o versiune critică fundamentală a textului şi însoţind-o de variantele corespunzătoare [16].

Se poate aşadar lesne băga de seamă — şi nu numai pe acest caz — una din diferenţele radicale de *punct de vedere* care separă catalogul nostru de toate celelalte cataloage evocate. Catalogul românesc are în vedere *nu* textul cîntecului (sau al strigăturii) ca întreg, ci *motivul* (în termenii definiţiei menţionate).

Diferenţa derivă din particularităţile de regim ontologic care deosebesc lirica populară românească de cîntecul francez, german, ceh, polonez etc. Acesta din urmă dispune de o anume „permanenţă ontologică''. Cîntecul, ca agregat de motive definind o schemă, are *durată* ca atare, persistenţă, susţinut fiind de complexitatea versificaţiei — de loc atît de unitară ca în folclorul nostru —, de diversitatea formelor strofice — categorie inexistentă la noi — etc., la care se adaugă, în proporţii diverse, difuzarea textelor prin scris (foi volante, cărticele de colportaj etc.), puternic factor conservant. Fără a absolutiza „invariabilitatea'' — exemplele cehe şi slovace de mai sus ilustrează grăitor o anume libertate de combinare motivică, şi ele nu constituie un caz izolat —, putem totuşi afirma că diferenţa calitativă dintre acest tip de lirică şi lirica românească rămîne certă. Cîntecul şi strigătura românească sînt de natură hotărît improvizatorică. Sînt îndeobşte *agregat* — coerent dar pur conjunctural — de motive, caracterizat de *persistenţă redusă* în timp şi spaţiu. Efectiv „permanenţă'' are în lirica românească doar *motivul* — — în accepţia catalogului —, context de proporţii modeste (depăşind după cît se pare rareori zece şi oscilînd de regulă în jurul a cinci versuri), dotat cu un număr oarecare de valenţe, saturate sau nu.

---

[16] C. Laforte, *op. cit.*, p. XIV.

Ideea directoare a proiectului conceput de Ovidiu Bîrlea este aşadar alcătuirea unui *catalog* sistematic de *motive*, consemnate textual, care să fie în acelaşi timp şi *bibliografia* şi *corpusul* liricii populare româneşti, tinzînd — prin delegare bibliografică — la exhaustiv.

Validitatea bazelor actualei faze de lucru a catalogului este vădită. Totuşi, unele dificultăţi subzistă. Va trebui să li se găsească, din mers, soluţii.

Unele sînt de natură tehnică. Astfel, spre pildă, în actuala organizare a materialului în fişierele catalogului stau pe picior de egalitate ceea ce am putea numi *motivele tradiţionale*, de mare răspîndire şi intensitate a circulaţiei, dotate cu considerabilă productivitate în variante, şi ceea ce am numi *motive „creaţie''* — elaborate singulare de certă autenticitate folclorică, dar fără (sau cu infime) ascendenţe ori descendenţe identificabile. Or, dat fiind faptul că motivele tradiţionale îşi subsumează, firesc, variantele, se poate de pe acum prevedea că în redactarea finală a catalogului numărul *princepsurilor* „creaţie'' va fi superior numărului *princepsurilor* tradiţionale. Desigur, bibliografiile aferente — bogate în cazul celor din urmă, sărace sau nule în cazul primelor — vor institui un criteriu clar de diferenţiere. Nu e însă mai puţin adevărat că *prezenţa* — care este *dat* nemijlocit — a motivelor „creaţie'', ades izbitor mediocre, va fi net precumpănitoare, ceea ce într-o lucrare de tip *corpus* nu e de loc neglijabil. S-ar cere deci o soluţie. Am propune, spre exemplu, imprimarea textelor în catalog cu caractere diferenţiate, mărite — să zicem — în cazul motivelor tradiţionale.

Probleme ridică şi marcarea motivelor vădit autonome, dar regăsibile totuşi *foarte frecvent* împreună şi tinzînd să alcătuiască un *tot* de oarecare persistenţă. Dar, pe de o parte, autonomia determină fişare şi repartizare sub *princepsuri* distincte. Pe de altă parte, relaţia preferenţială care le leagă consacră o situaţie calitativă specială — şi de netăgăduită importanţă. Ea nu este însă în momentul de faţă semnalată. Un tip corespunzător de trimiteri încrucişate ar fi deci oportun de afectat acestui scop.

Alte dificultăţi derivă din insuficienţe teoretice generice. Astfel greutăţi reale, adesea complexe, suscită inconsistenţa teoretică a conceptelor de *variantă* şi, mai cu seamă, de *variantă apropiată* şi *variantă îndepărtată.* Consimţim că vagul îşi are parţial izvorul în însăşi natura conceptului. Este notorie esenţa sofistică a oricărei încercări de a impune distincţii tranşante acolo unde faptele se înfăţişează ca succesiune în continuă sau *aproape* continuă gradaţie. Totuşi, chiar dacă încercările de ,,mecanizare'' a definirii variantei, precum cea a Ilonei Mona, rămîn neconvingătoare, necesitatea reducerii pe cît posibil a intuitivului la raţional şi a îngrădirii arbitrariului în stabilirea calităţii variantei rămîne stringent actuală.

Legate de sfera ,,dificultăţilor'' sînt şi chestiunea delimitării exacte a *posibilităţilor* de care dispune realmente o lucrare tip *catalog*, şi cea a evaluării ,,rentabilităţii'' investiţiilor de efort în acest caz. Astfel catalogul românesc a renunţat deliberat, după o perioadă de încercare, la punerea în aplicare a unui sistem propriu de notare a variaţiei în cadrul bibliografiei fiecărui *princeps* şi nu intenţionează să adopte alte sisteme, fie ele şi de vizibilă ingeniozitate, precum cel al Ceciliei Havlíkova. S-a luat această decizie nu pentru că s-ar ignora însemnătatea variaţiei ca proces folcloric sau, respectiv, pentru că versul românesc, să zicem, ar fi astrofic (schema variaţiei *strofei* cehe în procedeul Havlíkova, de pildă, ar fi lesne de adaptat variaţiei *versului* românesc), ci fiindcă, realist vorbind, catalogul, în cazul în care s-ar angaja într-o atare întreprindere, nu ar fi în măsură să pună la îndemînă decît scheme criptice şi generice, cu neputinţă de urmărit integral fără a se avea în faţă toate variantele incriminate, *in extenso.* Ceea ce catalogului — care e totuşi nu tezaur, ci *catalog* — îi este cu neputinţă să ofere. Pe de altă parte, notarea simbolică a variaţiei — la drept vorbind consemnarea doar a faptului în sine că *ceva* variază, în mod indeterminat, şi că *altceva* rămîne constant — implică o investiţie de muncă apreciabilă. În consecinţă s-a hotărît ca în catalogul românesc toate ,,textele-surori'' ale unui *princeps* dat să fie convenţional desemnate sub titlul generic de *variantă*, inclusiv în cazul cînd, textologic, suprapunerea e perfectă. Temeiul acestui procedeu? Experienţa arată că două chiar foarte apropiate, chiar aparent ,,identice'', contexte, fie şi reproduse de unul şi acelaşi informator, prezintă caractere individualizante în fonetism, repetiţii etc. S-a considerat firesc a se lăsa sarcina examinării analitice a variaţiei în seama monografiilor motivice, tip de lucrare în stare să reproducă integral *toate* variantele, să reconstituie contextele originare, să analizeze modalităţile saturării valenţelor motivului dat, compatibilitatea sau incompatibilitatea acestuia cu alte motive ş.a.m.d.

Dar dacă dimensionarea, cu simţul realităţii, a ambiţiilor catalogului e legitimă şi necesară, tot atît de necesară şi de legitimă este şi strădiunţa de a obţine de la acest tip de lucrare maximum de eficienţă. Cu alte cuvinte catalogul nu are dreptul să fie un simplu index, un inventar pasiv, organizat după criterii de utilitate imediată sau de comoditate, nu poate şi nu trebuie să rămînă o clasificare artificială destinată exclusiv regăsirii rapide a unui text căutat.

Vechea concluzie filozofică mai sus invocată, confirmată de întreaga experienţă a ştiinţei moderne, reclamă ca o *clasificare* să fie un mecanism activ. Clasificarea noastră va trebui să fie deci o unealtă a dezvăluirii inteligibilităţii liricii româneşti *ca întreg*. Mai mult. Ea trebuie să facă posibilă *descoperirea* ineditului şi să o impună evidenţei.

Practic, odată încheiată faza amplă a analizei, a determinării *princepsurilor* şi a bibliografiilor conexe, va trebui să se păşească, pe temeiul datelor acestei imense experienţe, la *clasificarea* propriu-zisă. Mai multe soluţii se vor oferi alegerii. În orice caz, va fi, desigur, necesară orînduirea alfabetică a motivelor. Probabil se va recurge şi la serviciile cuvintelor-cheie etc.

Dar nu aceste chestiuni minor tehnice, ţinînd de condiţia „indexului”, vor ridica efectiv probleme, ci *clasificarea*, gîndită ca act cognitiv.

În primul rînd, clasificarea — această repartizare a ansamblului total al materialului liric într-un număr de subansambluri (coordonate, subordonate) — pe temeiul analizei, comparării şi abstragerii diferenţelor individuale [17], trebuie să fie *imanentă* materialului, iar nu construcţie mentală întemeiată pe date extrinseci — exigenţă cu atît mai uşor de satisfăcut cu cît rezultatele primei faze de lucru vor fi în bună măsură, precum sugeram, străine de prejudecăţi organizatorice.

Clasificarea va urma desigur, pe de o parte, principalele coordonate taxinomice [18]. Astfel, în ceea ce De Gros numeşte ordinea *generalităţii*, va urmări raporturile *specie/gen*. Pornind de la *seria de variante* ca *dat* al primei faze de lucru, *infima species* i-ar spune logicienii — respectiv clasă decompozabilă nu în subspecii, ci doar în indivizi —, se va urmări, în raport — N.B. — de *criteriul adoptat*, determinarea respectivului *proximum genus*, precum şi a celorlalte *subalterna genera* care separă „specia infimă” de *summum genus* — respectiv *masa integrală* a motivelor prelucrate, şi ea tot *dat*, elaborat al fazei iniţiale. Raportul *specie/gen* va fi desigur, putem prevedea de pe acum, şi ordinea taxinomică *fundamentală* a catalogului.

În cadrul catalogului, sub imperiul a înseşi postulatelor care îi stau la temelie, ordinea *compoziţiei*, respectiv raporturile *tot/parte*, va fi explicit pusă în evidenţă doar în limitele mai sus amintitelor motive „frecvent împreună”, caz particular şi îngust. Ordinea *ierarhiei* va opera şi ea desigur numai la nivel de *infima species* şi numai întrucît *princepsul* respectiv deţine o poziţie ierarhic superioară seriei sale de variante. La rîndu-i, ordinii *genealogiei*, din principiu *plafonată* în clasificarea noastră (ascendenţele, descendenţele, evoluţia în general, rămîn, fireşte, în afara preocupărilor nemijlocite a catalogului), nu îi va fi dat decît să postuleze, convenţional, raporturi de „colateralitate” între membrii fiecărei serii de variante. Raporturile de „rudenie” *între* seriile de variante vor rămîne, după toate probabilităţile, în afara razei operaţiunilor catalogului.

În vederea *clasificării*, catalogului va trebui să i se asigure o bază criteriologică corespunzătoare. Un întreg grup de criterii ar urma să prezideze, fiecare, cîte o clasificare semnificativă, autonomă, operînd — prin intermediul unui sistem de indici — asupra materialului motivic deja orînduit *neutru*, pur alfabetic. Pentru că clasificarea îşi va putea îndeplini rolul de „revelator” numai dacă va izbuti să arunce lumină *din unghiuri diverse* asupra ansamblului materialului.

---

[17] Catalogul liricii populare româneşti încearcă — în mod specific — să facă cît mai puţin abstracţie de diferenţele individuale la nivelul *seriei de variante*, performanţă realizabilă şi graţie *princepsului* dublu, triplu etc.

[18] Vezi în această privinţă excelentele şi surprinzător de actualele *Aperçus de taxinomie générale* ale lui J.-P. Durand de Gros (Paris, 1899), p. 13-20, 51-53, 61-69, *passim*.

Va fi de operat în primul rînd o clasificare tematică solid întemeiată în realitate, argumentabilă statistic, reprezentînd reluarea pe o poziţie spirală superioară a actualelor clasificări tematice rudimentare. Prelucrarea exhuastivă a materialului în prima fază de lucru va îngădui nu numai instituirea unei reţele de clase tematice de perfectă adecvare, mergînd pînă la nuanţă — imagine *autentică* a spectrului de categorii şi tonuri psihologice al liricii noastre —, dar şi evidenţierea raporturilor *cantitative* obiective existente între aceste clase. Prin forţa „legii numerelor mari”[19] proporţia *prezenţei* categoriilor tematice ale liricii va căpăta un caracter de netă pertinenţă : că masa cutărei categorii (*princepsuri* + variante) va fi mai mare, sau mult mai mare, decît a cutărei alte categorii va avea o semnificaţie incomparabil mai adîncă aici decît în cazul echivalent constatat eventual într-un grup limitat de colecţii oarecare.

Determinarea formală a claselor tematice impuse de material va trebui făcută cu cea mai mare grijă, respectîndu-se sever principiul omogenităţii criteriului. Împărţirea „ideală” a materialului pe clase ar fi de obţinut prin diviziuni dicotomice succesive fundate pe rînd de criteriile alese.

Alături de clasificarea tematică ar fi de dorit o clasificare funcţională : spre pildă indicele tuturor motivelor care sînt numai *cîntec*, sau numai *strigătură*, sau şi una şi alta. Etc. Apoi un index al categoriilor tipologice de versificaţie (hexasilabic, octosilabic). Un index de frecvenţe (urmărind cuantumul bibliografiei fiecărui *princeps*). Un index geografic. Etc.

În sfîrşit, şi esenţial, ar fi necesară o tipologie a *relaţiilor structurale* interne, imanente, ale motivelor liricii populare româneşti. Valabilitatea efectivă a unei atare tipologii va depinde în largă măsură de „concreteţea” catalogului în ansamblu, de asigurarea unui minimum de deosebiri posibil între *princeps* şi variantele seriei sale.

★

Clasificarea va oferi un prilej unic de verificare, fără echivoc, a *ceea ce este* în mod obiectiv lirica populară românească ca *fenomen literar*.

---

[19] A cărei formulare clasică o reamintim în termenii folosiţi de însuşi autorul ei : „Lucrurile de orice natură sînt supuse unei legi universale care poate fi numită *legea numerelor mari*. Ea constă în aceea că, dacă se observă numere foarte mari de evenimente de aceeaşi natură, depinzînd de cauze constante şi de cauze care variază neregulat cînd într-un sens, cînd în celălalt, [. . .], se va constata existenţa între aceste numere a unor raporturi aproape constante. Pentru fiecare categorie de lucruri, aceste raporturi vor tinde să aibă *o valoare specifică*, de la care ele se vor abate din ce în ce mai puţin pe măsură ce seria evenimentelor observate va creşte şi pe care ar atinge-o *în mod riguros* dacă ar fi posibilă prelungirea seriei date la infinit”, Denis Poisson, *Recherches sur la probabilité des jugements*, Paris, 1838, p. VII.

APERÇU CRITIQUE DE QUELQUES PROCÉDÉS ACTUELS DE SYSTÉMATISATION ET CLASSIFICATION DE LA LYRIQUE FOLKLORIQUE

L'auteur entreprend l'examen critique de plusieurs méthodes — tchèques, allemandes, canadiennes-françaises, hongroises et polonaises — de classification ou simplement de systématisation de la lyrique folklorique. Il remarque, en tant que trait commun de toutes ces méthodes, leur tendance générale de se constituer surtout comme « auxiliaires d'archives » — fondées sur le postulat de la présence contiguë *immédiate* et ordonnée « conformément », de tous les textes en espèce — ainsi que, conséquemment, leur tendance de poursuivre des fins plutôt utilitaires que cognitives. De cette condition commune ne se détachent que les classifications proposées par Mme Cécilie Havlíkova (Brno) et M. Jan Sadownik (Varsovie), qui se proposent délibérément des buts théoriques.

Par la suite, l'auteur expose les principes du *Catalogue de la lyrique folklorique roumaine*, mis en chantier depuis 1967 — sous les auspices d'un collectif composé de six chercheurs — à Bucarest, à l'Institut d'Ethnographie et de Folklore, principes élaborés par M. Ovidiu Bîrlea, le chef du Secteur de littérature folklorique de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore. Cet ouvrage sera le *Catalogue exhaustif* et, en même temps, un *Corpus* « motivique » et une *Bibliographie complète* de la lyrique folklorique roumaine. Par *motif* on y entend, conventionnellement, la séquence de vers autonome — définie comme telle par ses *permutations* « naturelles » dans de différents contextes. Le caractère d'*improvisation* « motivique » de la chanson folklorique roumaine, dont le schéma est par conséquent en *perpétuelle variation*, rend légitime ce type de catalogue fondé sur l'unique réalité lyrique stable — le motif. La version la plus complète de chaque série de variantes est promue *princeps* et reproduite *textuellement* dans le catalogue, accompagnée de la bibliographie de toutes ses variantes. A ce moment on en est encore au dépouillement de la bibliographie.

Les principes de la *classification* finale proprement dite sont en cours d'élaboration.

CONTRIBUŢII LA TIPOLOGIZAREA MUZICII COLINDELOR ROMÂNEŞTI

(Observaţii asupra colindelor din Maramureş)*

EUGENIA CERNEA

În pragul alcătuirii volumului de colinde din Colecţia naţională de folclor, studiul nostru, *Colindele din Maramureş*, a avut ca ţel stabilirea repertoriului de colinde în Maramureş şi — în măsura posibilităţilor de documentare actuală [1] — raportarea acestui repertoriu la o zonă mai largă învecinată, din Transilvania, gruparea lor pe variante şi analiza structurală a celor cu o circulaţie mai pronunţată în zona cercetată de noi.

Cercetarea s-a bazat pe colindele culese în Maramureş, în cadrul unor culegeri generale de folclor : în anii 1935, în Cuhea, de către Tiberiu Alexandru ; în anul 1947, în Crăceşti (actuala Mara), Deseşti, Hărniceşti, Giuleşti, Şugătag şi Berbeşti de către Adriana Sachelarie, Lucia şi Constantin Ionescu ; în 1948, din Vad, de către Ilarion Cocişu şi Gheorghe Ciobanu (culegere făcută în Bucureşti) ; în 1956, din Văleni, de către Constantin Prichici (culegere făcută în Bucureşti) ; în 1965, în Berbeşti, de către Andrei Bucşan şi Iosif Herţea ; în 1966 şi 1968, în Mara, Budeşti, Berbeşti şi Vad, de către Eugenia Cernea. De asemenea am inclus colindele publicate de Béla Bartók în *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* [2] şi cele publicate de Tiberiu Brediceanu în *170 de melodii populare româneşti din Maramureş* [3].

Deşi numărul satelor din care au fost culese aceste colinde ne sugerează ideea că zona Maramureşului a fost cercetată din acest punct de vedere, totuşi lipsa unor culegeri tematice în aceste sate — după părerea noastră — se face simţită.

Dăm mai jos un tabel, care cuprinde, pentru fiecare comună maramureşeană din care s-au cules colinde, numărul acestora, precum şi sursa din care le deținem. Pentru colindele aflate în colecții se indică numărul la care ele se află în volumele citate, iar pentru cele din Arhiva Institutului de etnografie și folclor numerele lor de înregistrare pe fonograf, disc sau magnetofon.

---

* Lucrarea de faţă expune tezele principale ale unui studiu mai amplu pe care l-am redactat în anul 1968, sub titlul *Colindele din Maramureş*.

[1] Ne referim la faptul că colecţia foarte numeroasă de colinde aflată în arhiva institutului este de-abia în curs de clasificare şi de aceea consultarea ei este încă dificilă.

[2] München, Drei Masken Verlag, 1923. În textul nostru această lucrare va apărea cu titlul prescurtat : Bartók, *Maramureş*.

[3] Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, [1957]. În prescurtarea noastră lucrarea va figura : Brediceanu, *Maramureş*.

COMUNA	SURSA	TOTAL
1. Berbești	Brediceanu, *Maramureș*, 105, 111, 114, 115, 118; A.I.E.F., fg. 13459 a, b, c, d, e; fg. 13464 a; fg. 13463 f; mg. 2094 p; mg. 2985 II l, m; mg. 2986 I b, c, g; mg. 3429 I b, c; fg. 13472 a, d, e; fg. 13473 a, b; fg. 13475 a, b, c; mg. 3244 I a, d, e, f, m.	33
2. Bocicoiel	Bartók, *Maramureș*, 13 d.	1
3. Botiza	Brediceanu, *Maramureș*, 106.	1
4. Budești	Brediceanu, *Maramureș*, 108, 112, 117; A.I.E.F., mg. 3168 b, c.	5
5. Cornești	Brediceanu, *Maramureș*, 107, 109, 110.	3
6. Cuhea	Bartók, *Maramureș*, 16; A.I.E.F., fg. 4680 a, b, c; fg. 4694 a, b, c; fg. 4695 a, b, c.	10
7. Desești	A.I.E.F., fg. 13425 a, b; fg. 13426 c; fg. 13427 a; fg. 13429 a.	5
8. Dragomirești	Bartók, *Maramureș*, 2, 3, 6 b, 9 a, 13 e.	5
9. Giulești	A.I.E.F., fg. 13446 e; fg. 13447 b, c, d; fg. 13448 a, b, c, d; fg. 13449 a, b; fg. 13451 c, d; fg. 13452 d.	13
10. Hărnicești	A.I.E.F., 13443 a, b, c, e.	4
11. Ieud	Bartók, *Maramureș*, 4, 7, 8, 12, 13 b, 14, 18.	7
12. Leordina	A.I.E.F., mg. 2139 j, k; mg. 2233 r.	3
13. Mara	A.I.E.F., fg. 13415 b; fg. 13417 a; fg. 13425 a; mg. 2033 b; mg. 2094 p; mg. 3160 I h, i; mg. 3161 m, n; mg. 3163 e.	10
14. Oncești	Bartók, *Maramureș*, 5, 6 c, 9 b, 11, 15; A.I.E.F., mg. 1015 b.	6
15. Poieni	Bartók, *Maramureș*, 6 a, 10 b.	2
16. Săcel	Brediceanu, *Maramureș*, 113, 116.	2
17. Săpînța	A.I.E.F., mg. 2223 n (1), (2), o, p.	4
18. Șugătag	A.I.E.F., fg. 13442 c, d, e, f, b.	5
19. Vad	A.I.E.F., fg. 1843 c; fg. 1844 a; fg. 1849 b, c; fg. 1850 a; mg. 3431 I n, o, p, r.	9
20. Văleni	Bartók, *Maramureș*, 13 a, c; A.I.E.F., mg. 903 d (1), (2), e.	5
21. Vișăul de Jos	Bartók, *Maramureș*, 6 a, 10 b.	2
	Total	135

Faptul că din 21 de sate au fost culese 135 de colinde este grăitor. Cel mai mare număr de colinde a fost cules din Berbeşti (33), alte sate ating cifra maximă de 10 colinde, iar restul coboară sub această cifră. Din două sate s-a cules cîte o singură colindă.

Pentru comparare au fost cercetate colindele culese în zonele învecinate, şi anume în zona Lăpuşului, Şomcutei şi Cehului Silvaniei din jud. Maramureş, precum şi în judeţele Satu Mare, Sălaj şi Cluj, pe alocuri depăşindu-se şi graniţele acestora. De asemenea, colecţia lui B. Bartók, *Melodien de rumänischen Colinde* [4], S. V. Drăgoi, *303 colinde* [5], colindele din colecţia lui P. Ciorogariu, *Cîntece din popor* [6], şi A. Culea, *Datini şi muncă* [7].

Evident, materialul documentar folosit de noi nu epuizează problema stabilirii zonei de circulaţie a colindelor existente în repertoriul maramureşean, totuşi, prin lămurirea unui material limitat la o zonă — după părerea noastră —, se aduce o contribuţie la elucidarea problemelor de circulaţie a colindelor.

Cercetările noastre făcute asupra colindei din Maramureş ne-au dus la concluzia că un studiu analitic muzical într-o zonă atît de limitată [8] este, din anumite puncte de vedere, impropriu. Spre deosebire de doină — care are o arie de circulaţie corespunzătoare unor zone folclorice ca Maramureşul şi Oaşul sau ca Bucovina şi ale cărei pătrunderi în zonele învecinate pot fi urmărite şi delimitate —, colinda, cu toate stratificările ei în timp, după cît se pare, s-a format şi s-a răspîndit în altă perioadă istorică decît doina şi a fost supusă altor legi de circulaţie. De aceea, zonele de răspîndire ale diverselor tipuri de colinde nu corespund cu zonele de răspîndire ale altor genuri folclorice; ele par a fi mult mai largi. La aceleaşi diferenţe de repartizare teritorială a unui sau altui gen folcloric, în dependenţă de perioadele istorice în care acestea s-au dezvoltat, se referă Ovidiu Bîrlea în studiul său *Folclor şi istorie* [9]. „...Cîntecele rituale funebre şi colindele" — scrie el — „au o altă distribuire decît speciile mai noi (baladele, cîntecele, bocetele etc.)".

Repertoriul de colinde în Maramureş este, în esenţă, un repertoriu de colinde ardeleneşti. Colindele de cea mai largă circulaţie în Transilvania sînt colinde de cea mai largă circulaţie şi aici. Cea mai mare parte din melodiile de colinde culese în Maramureş au variante şi în restul Transilvaniei. Dacă la unele melodii de colindă din această parte a ţării nu am găsit pînă în prezent variante în alte zone, considerăm că ar fi prematur să afirmăm că ele reprezintă o creaţie locală, în primul rînd pentru că deţinem un număr prea mic de variante ale acestei melodii, iar în al doilea rînd pentru că materialul comparativ consultat a fost limitat. De-abia adunînd laolaltă materialul fiecărei zone în parte, orînduindu-l pe variante şi cercetîndu-l din punct de vedere structural, vom putea trage unele concluzii mulțumitoare asupra tipurilor de colinde. De aceea în studiul nostru asupra colindelor din Maramureș ne-am mulțumit să prezentăm analitic colindele aflate în repertoriul maramureșean, indicînd variantele lor locale și pe cele din afara zonei maramureșene, aflate de noi pînă în prezent. Este posibil ca o cercetare a colindelor din întreaga Transilvanie să ne indice centrele de cea mai mare efervescență a colindei. Situația actuală pare să ne indice un schimb intens de melodii între diversele zone, așa încît stabilirea locului de baștină a fiecărei melodii în parte pare a fi extrem de dificilă.

---

[4] (*Weihnachtslieder*), Viena, Universal Edition, 1935. Prescurtarea cu care va apărea în textul nostru va fi: Bartók, *Colinde*.

[5] Craiova, Editura „Scrisul românesc", 1925.

[6] Bucureşti, Editura Librăriei Socec, 1909.

[7] Bucureşti, Editura „Casa Şcoalelor", [1943].

[8] Noi am studiat colindele avînd în vedere zona folclorico-etnografică a Maramureşului care se limitează la fostele raioane Sighet şi Vişeu.

[9] Publicat în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, p. 17.

În concluziile studiului nostru nu ne-am referit la caracteristicile structural-stilistice ale repertoriului maramureșean de colinde, deoarece, cum am arătat mai sus, acest repertoriu nu este exclusiv maramureșean, ci aparține unei zone mult mai largi, ale cărei hotare încă nu au fost stabilite. Am considerat de mai mare utilitate să tragem cîteva prime concluzii de ordin metodologic, care s-au desprins din modesta noastră experiență făcută cu prilejul tipologizării colindelor din Maramureș.

De la bun început am constatat că, în măsura în care avem la dispoziție un material suficient de numeros și omogen, apropierea variantelor ne duce implicit la constituirea grupurilor ce reprezintă tipurile de melodii. Aceasta se explică prin faptul că, *dintre caracteristicile structurale ale unui tip de melodie, se reliefează întotdeauna o caracteristică mai pregnantă, care se manifestă ca primordială*. Aceasta este fie *legată de schema ritmică*, fie de *conturul melodico-modal*. Odată relevat elementul caracteristic primordial pentru melodia dată, el este acela care ne conduce la apropierea variantelor. *Caracteristica elementului structural primordial este aceea că, datorită intensității pregnanței sale, el face să se remarce înrudirea dintre variantele aparținînd unui tip dat, indiferent dacă celelalte elemente structurale se deosebesc total între ele*. Acest element primordial trebuie să reiasă din examinarea melodiei — respectiv a strofei melodice — *în întregul ei*, deoarece, după părerea noastră, numai un singur rînd melodic sau un refren nu poate fi considerat ca un element definitoriu al unui tip. De exemplu, refrenul poate fi călător, slujind două sau mai multe tipuri de colindă. Așadar, pentru a grupa variantele ne conducem după elementul lor caracteristic cel mai pregnant, element care va trebui să fie prezent în fiecare din exemplarele grupului de variante ce formează tipul respectiv. Cu acest prilej observăm că se reliefează alte elemente de structură, de importanță secundară în ce privește conturarea tipului, dar care apar pe prim plan atunci cînd este vorba să stabilim unul sau altul dintre subtipuri. În multe cazuri nu avem un singur element de structură definitoriu, ci elemente de structură care definesc subtipul se asociază între ele și se manifestă în interdependență unele față de altele. Spre exemplu, un subtip poate reuni în aceeași grupă variante care au concomitent aceeași structură modală, aceleași cadențe interioare și conturul formulelor melodice esențiale foarte apropiat. Aceasta de fapt nu indică decît interdependența firească existentă, de obicei, între structura modală și conturul melodic.

Subliniem faptul că elementul structural cel mai pregnant, care are rolul primordial și care definește tipul, este mult mai lesne de depistat decît elementele secundare care definesc subtipurile. De aceea ar fi un nonsens — după părerea noastră — ruperea operației de apropiere a variantelor de aceea de definire a tipurilor și a subtipurilor, deoarece conturarea tipului se obține concomitent cu apropierea variantelor. A nu folosi rezultatele care se profilează în procesul muncii de laborator (analiza și apropierea variantelor), rezultate care nu reprezintă altceva decît conturarea tipurilor și a subtipurilor, înseamnă de fapt a neglija concluziile științifice deja existente, pentru a le redescoperi încă o dată. Mai utilă decît reluarea muncii de tipologizare, de către un colectiv mai restrîns, ni se pare a fi colaționarea tipurilor și a subtipurilor prin contacte periodice bilaterale și multilaterale între cercetătorii diverselor zone folclorice.

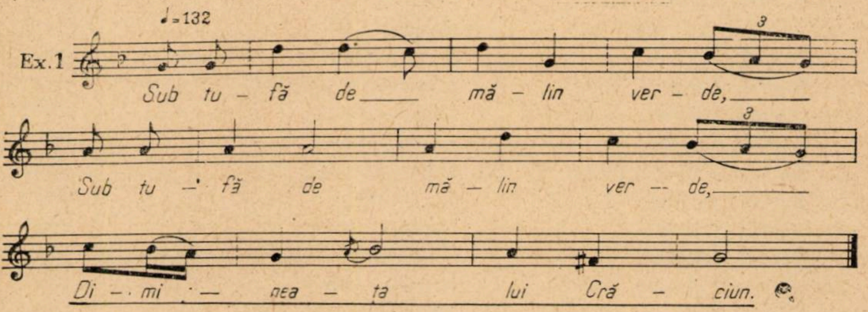
Referindu-ne la tipurile și subtipurile prezentate în studiul nostru, vom încerca să ilustrăm cele afirmate prin cîteva exemple muzicale.

Una din melodiile de colindă de cea mai intensă circulație, în Maramureș, este cea pe care o dăm mai jos.

fg. 4695 b
Culeg. T. Alexandru, 1935
Tr. E. Cernea

Com. Cuhea
Inf. Griguță Zaharia, 44 ani

Ex. 1


♩=132
3
Sub tu - fă de mă - lin ver - de,
3
Sub tu - fă de mă - lin ver - de,
Di - mi - nea - ța lui Cră - ciun.

Pentru a avea o imagine asupra circulației acestei colinde în Maramureș și în alte zone din Transilvania, dăm tabelul de variante identificate pînă în prezent, sursa din care le cunoaștem, localitatea de unde au fost culese și anul culegerii lor.

MARAMUREȘ

1.	Bartók, *Maramureș*, 7	Ieud	1909–1917
2.	Bartók, *Maramureș*, 13 a	Văleni	1909–1917
3.	Bartók, *Maramureș*, 13 b	Ieud	1909–1917
4.	Bartók, *Maramureș*, 13 c	Văleni	1909–1917
5.	Bartók, *Maramureș*, 13 d	Bocicoiel	1909–1917
6.	Bartók, *Maramureș*, 13 e	Dragomirești	1909–1917
7.	Bartók, *Maramureș*, 14	Ieud	1909–1917
8.	Brediceanu, *Maramureș*, 112	Budești	1910
9.	Brediceanu, *Maramureș*, 113	Săcel	1910
10.	Brediceanu, *Maramureș*, 114	Berbești	1910
11.	Brediceanu, *Maramureș*, 115	Berbești	1910
12.	Brediceanu, *Maramureș*, 116	Săcel	1910

13. A.I.E.F., T. Alexandru, fg. 4695 b	Cuhea	1935
14. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13425 a	Mara	1947
15. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13427 a	Deseşti	1947
16. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13447 c	Giuleşti	1947
17. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13448 b	Giuleşti	1947
18. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13459 b	Berbeşti	1947
19. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13463 f	Berbeşti	1947
20. A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 1849 c	Vad	1948
21. A.I.E.F., Gh. Ciobanu, fg. 1843 c	Vad	1948
22. A.I.E.F., C. Prichici, mg. 903 e	Văleni	1956

ALTE ZONE FOLCLORICE

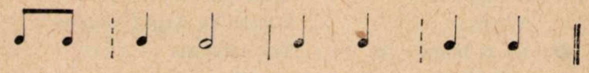
1. Bartók, *Colinde*, 73 a	Sîmbăşag—Bihor	1911
2. Bartók, *Colinde*, 73 b	Coticlet—Bihor	1911
3. Bartók, *Colinde*, 73 c	Şoimi—Bihor	1914
4. Bartók, *Colinde*, 73 d	Urviş—Bihor	1914
5. Bartók, *Colinde*, 73 e	Drăgeşti—Bihor	1911
6. Bartók, *Colinde*, 73 f	Delan—Bihor	1909
7. Bartók, *Colinde*, 73 g	Tîrna Mare—Sătmar	1912
8. Bartók, *Colinde*, 73 h	Tăşad—Bihor	1911
9. Bartók, *Colinde*, 73 i	Bulz—Bihor	1912
10. Bartók, *Colinde*, 73 j	Igriş—Torontal	1912
11. Bartók, *Colinde*, 73 k	Bulz—Bihor	1912
12. Bartók, *Colinde*, 73 l	Coticlet—Bihor	1911
13. Bartók, *Colinde*, 73 m	Dumbraviţa de Codru—Bihor	1914
14. Bartók, *Colinde*, 73 n	Căbeşti—Bihor	1914
15. Bartók, *Colinde*, 73 o	Bala—Mureş Turda	1914
16. Bartók, *Colinde*, 73 p	Luncşoara—Bihor	1912
17. Bartók, *Colinde*, 73 r	Cianad—Torontal	1913
18. Bartók, *Colinde*, 73 s	Trăiaş—Arad	1917
19. Bartók, *Colinde*, 73 t	Orşova—Mureş Turda	1914
20. Bartók, *Colinde*, 73 u	Sînmiclăuşul Mare—Torontal	1910
21. Bartók, *Colinde*, 73 v	Ghelar—Hunedoara	1913
22. Bartók, *Colinde*, 73 x	Bistra—Turda Arieş	1910
23. Bartók, *Colinde*, 73 y	Tîrna Mare—Sătmar	1912
24. Bartók, *Colinde*, 73 z	Turţ—Sătmar	1912
25. Bartók, *Colinde*, 73 aa	Comlăuşa—Sătmar	1912
26. Bartók, *Colinde*, 73 bb	Nucşoara—Hunedoara	1913
27. Bartók, *Colinde*, 73 cc	Idicel—Mureş Turda	1914
28. Bartók, *Colinde*, 73 dd	Petroşani—Turda Arieş	1911
29. Bartók, *Colinde*, 73 ee	Petroşani—Turda Arieş	1911
30. Bartók, *Colinde*, 73 ff	Chinciş—Mureş Turda	1914
31. Bartók, *Colinde*, 73 gg	Fereşd—Hunedoara	1914
32. Bartók, *Colinde*, 73 hh	Rîpa de Sus—Mureş Turda	1914
33. Bartók, *Colinde*, 73 ii	Urisiu de Sus—Mureş Turda	1914
34. Bartók, *Colinde*, 73 jj	Orşova—Mureş Turda	1914
35. Bartók, *Colinde*, 73 kk	Voiniceni—Mureş Turda	1914
36. Bartók, *Colinde*, 73 ll	Moişa—Mureş Turda	1912

37. Bartók, *Colinde*, 73 mm	Urisiu de Sus — Mureş Turda	1914
38. Bartók, *Colinde*, 73 nn	Custecap — Mureş Turda	1914
39. Bartók, *Colinde*, 73 oo	Voiniceni — Mureş Turda	1912
40. Bartók, *Colinde*, 73 pp	Chinciş — Mureş Turda	1914
41. Bartók, *Colinde*, 73 rr	Niereşteu — Mureş Turda	1914
42. Bartók, *Colinde*, 73 ss	Idicel — Mureş Turda	1914
43. Bartók, *Colinde*, 66 a	Micălaca — Arad	1917
44. Bartók, *Colinde*, 66 b	Bala — Mureş Turda	1914
45. Bartók, *Colinde*, 66 c	Idicel — Mureş Turda	1914
46. Drăgoi, *303 colinde*, 63	Ilteu — Arad	1923 — 1924
47. Drăgoi, *303 colinde*, 81	Lejnic — Hunedoara	1923 — 1924
48. Drăgoi, *303 colinde*, 88	Lejnic — Hunedoara	1923 — 1924
49. Drăgoi, *303 colinde*, 130	Rapolta Mare — Hunedoara	1923 — 1924
50. Drăgoi, *303 colinde*, 131	Valea Bradului — Hunedoara	1923 — 1924
51. Drăgoi, *303 colinde*, 159	Ormindea — Hunedoara	1923 — 1924
52. Drăgoi, *303 colinde*, 174	Cărăstău — Hunedoara	1923 — 1924
53. Drăgoi, *303 colinde*, 202	Limba — Alba inferioară	1923 — 1924
54. Drăgoi, *303 colinde*, 205	Limba — Alba inferioară	1923 — 1924
55. Drăgoi, *303 colinde*, 228	Cioara de Jos — Alba inf.	1923 — 1924
56. Drăgoi, *303 colinde*, 259	Toarcla — Tîrnava Mare	1923 — 1924
57. Drăgoi, *303 colinde*, 234	Cioara de Jos — Alba inf.	1923 — 1924
58. Drăgoi, *303 colinde*, 245	Reciu — Sibiu	1923 — 1924
59. Drăgoi, *303 colinde*, 291	Tuşin — Cojocna	1923 — 1924
60. Drăgoi, *303 colinde*, 295	Tuşin — Cojocna	1923 — 1924
61. Drăgoi, *303 colinde*, 296	Tuşin — Cojocna	1923 — 1924
62. Brăiloiu, *Colinde*..., 4	Pănceşti — Bacău	
63. Brăiloiu, *Colinde*..., 14	Curtea de Argeş — Argeş	
64. Culea, *Datini şi muncă*, p. 14	Transilvania	
65. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 164 a	Gherla — Cluj	1928
66. A.I.E.F., disc 399 II a	Gălădin — Cluj	1929
67. A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 166 c	Lujerdiu Bîrlea — Cluj	1932
68. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 4710 b	Feleac — Cluj	1935
69. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 4715 a	Vălcele — Cluj	1935
70. A.I.E.F., H. Brauner, fg. 1409 a	Tăngăul Mare — Năsăud	1935
71. A.I.E.F., disc 785 a	Mănăştiurul Român — Cluj	1936
72. A.I.E.F., T. Alexandru, H. Brauner, fg. 1378 b	Bogdana — Cluj	1936
73. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 5193 b	Dăbîceni — Cluj	1937
74. A.I.E.F., H. Brauner, fg. 5197 a	Dăbîceni — Cluj	1937
75. A.I.E.F., H. Brauner, fg. 5754 c	Ulmeni Sălaj — Maramureş	1937
76. A.I.E.F., Gh. Ciobanu, fg. 7015 d	Coplean — Cluj	1938
77. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 7144 b	Cricău — Cluj	1938
78. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7299 b	Bodia — Sălaj	1939
79. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7304 b	Bodia — Sălaj	1939
80. A.I.E.F., T. Alexandru, E. Comişel, disc 1283 II a	Şchiopi — Cluj	1939
81. A.I.E.F., T. Alexandru, E. Comişel, disc 1283 II d	Şchiopi — Cluj	1939

82. A.I.E.F., T. Alexandru, E. Comişel, fg. 7905 a	Nicula – Cluj	1939
83. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 7902 a	Nicula – Cluj	1939
84. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 7929 a	Şchiopi – Cluj	1939
85. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 8928 b	Măluţ – Cluj	1940
86. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 9043 b	Sucutard – Cluj	1940
87. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 9045 a	Silivaş – Cluj	1940
88. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 9195 c	Sucutard – Cluj	1940
89. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 9429 c	Asuaju de Jos – Maramureş	1941
90. A.I.E.F., E. Nestor, mg. 162 j	Rohia – Maramureş	1952
91. A.I.E.F., E. Nestor, mg 163 a	Rohia – Maramureş	1952
92. A.I.E.F., G. Suliţeanu, mg. 813 l	Negreşti – Satu Mare	1956
93. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3364 I d	Şurdeşti – Maramureş	1967
94. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3364 I f	Şurdeşti – Maramureş	1967
95. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3365 II l	Şurdeşti – Maramureş	1967
96. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3367 I b	Şurdeşti – Maramureş	1967
97. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3367 I d	Şurdeşti – Maramureş	1967
98. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3367 II n	Şurdeşti – Maramureş	1967

Analizînd variantele acestui tip melodic de colindă, observăm că el ne înfăţişează, ca element structural primordial caracteristic tipului, tiparul ritmic alcătuit din safic urmat de doi spondei.

Ex.2

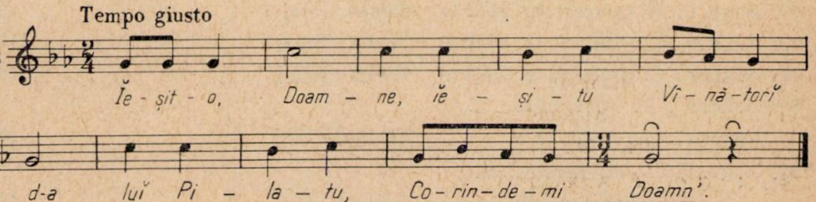


Acest tipar ritmic se impune prin pregnanţa şi constanţa sa în aşa chip, încît, datorită lui, variante cu contur melodic foarte depărtat pot fi identificate ca aparţinînd aceluiaşi tip. Dăm spre comparare două variante din subtipuri îndepărtate pentru a ne convinge că formula ritmică este elementul primordial care le uneşte într-un tip comun.

Bartók, *Colinde*, 73 d

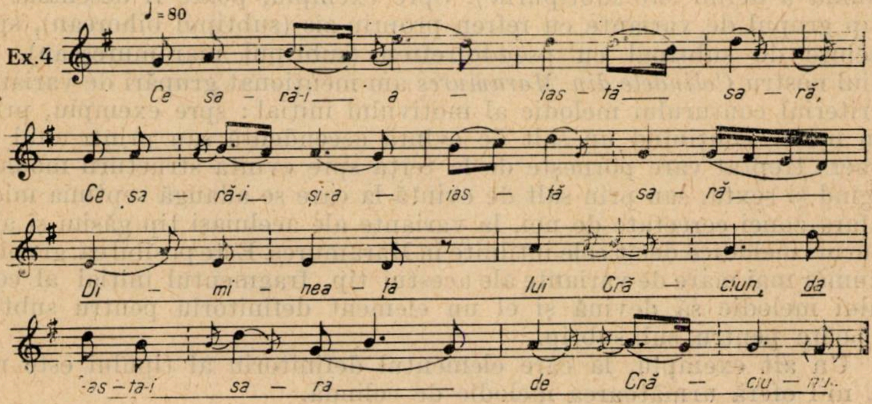
Com. Urviş – Bihor, 1914
Inf. Ion Vese, 78 ani

Ex. 3

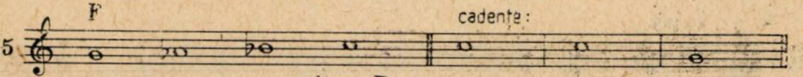

Tempo giusto
Ĭe - şit - o, Doam – ne, ĭe – şi – tu Vî – nă - torĭ
d-a luĭ Pi – la – tu, Co - rin - de - mi Doamn'.

fg. 13447 c
Culeg. A. Sachelarie, L. și
C. Ionescu, 1947
Tr. E. Cernea

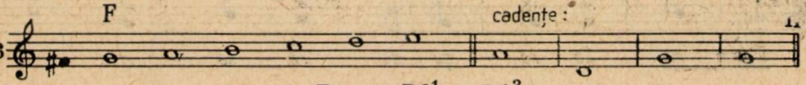
Com. Giulești—Maramureș
Inf. Maria Pîrja

Ex.4

♩ = 80
Ce sa - ră-i a — ias - tă sa — ră,
Ce sa — ră-i și-a — ias — tă sa - ră
Di — mi — nea — ta lui Cră — ciun, da
-as — ta-i sa — ra de Cră — ciu — nu.

După cum se observă, diferă structura modală, scara, ambitusul și cadențele; diferă forma și refrenul, la primul exemplu fiind un refren propriu-zis, desfășurat pe cinci silabe, iar la exemplul al doilea un pseudorefren, desfășurat pe două rînduri melodice; diferă conturul motivelor melodice, numărul lor și modalitățile de înlănțuire și prelucrare a lor.

Ex.5


$\frac{A}{a\text{-}b}, \frac{B}{e\text{-}b}$, Rf.

Ex.6


$\frac{A}{a\text{-}b}, \frac{B}{a^{v}\text{-}c}, \frac{Rf^{1}}{d\text{-}k}, \frac{Rf^{2}}{e-k^{v}}$[11]

Toate cele 22 de variante maramureșene, ca și cele 98 de variante ardelenești din zonele Satu Mare, Bihor, Sălaj, Cluj, Arad, Hunedoara, Alba, Sibiu și cîteva exemplare moldovenești din Bacău păstrează această schemă ritmică. Structura modală, cadențele rîndurilor melodice, conturul melodic și ambitusul, ca și forma, respectiv numărul rîndurilor melodice și locul refrenului, conturul motivelor melodice și modalitățile lor de înlănțuire și prelucrare devin, în cazul de față, elemente structurale secundare, care contribuie la definirea subtipurilor. Pentru primul dintre cele două exemple date spre comparare structura modală reprezintă un tetracord frigic, de care se leagă adesea cadențarea rîndurilor melodice interioare pe sunetul cel mai acut al tetracordului, iar cadența finală pe cel mai grav, ca și forma A, B, Rf. sînt elemente secundare de structură, care îl situează în subtipul scării cu terță mică, cu cadențele pe treptele IV, I, de formă A, B, Rf.

---

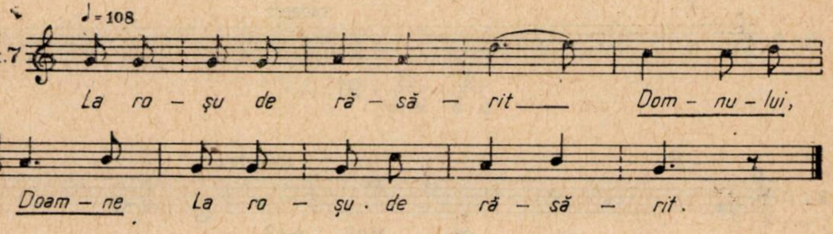
[11] Folosim litera „k" pentru a indica acel fragment melodic care are ca conținut muzical exclusiv o cadență.

Dar și unul singur dintre elementele secundare de structură se poate manifesta ca element definitoriu al unui subtip (celelalte elemente rămînînd a defini sub-subtipurile). Spre exemplu, poate fi desemnat ca subtip grupul de variante cu refren propriu-zis (subtipul bihorean), spre deosebire de subtipul cu pseudo-refren (subtipul maramureșean). În studiul nostru *Colindele din Maramureș* am menționat grupări de variante pe criteriul conturului melodic al motivului inițial: spre exemplu, printr-un motiv conținînd un salt de cvintă ascendentă sau printr-unul cu un mers treptat care pornește de la terță spre cvinta structurii modale, atingînd și sexta, sau prin salt de cvintă la care se adaugă septima mică. În afara zonei cercetate de noi, la variante ale aceluiași tip găsim și alte contururi melodice decît cele întîlnite în Maramureș. Este posibil ca, grupînd un număr mai mare de variante ale acestui tip, fragmentul inițial al conturului melodic să devină și el un element definitoriu pentru subtip, sau poate pentru sub-subtip.

Un alt exemplu, la care elementul definitoriu al tipului este ritmul, ni-l oferă următoarea melodie de colindă.

Fg. 13459 e	Com. Berbești
Culeg. : A. Sachelarie, L. și C. Ionescu	Inf. Ileana Ardeleanu a lu Negrea
1947	
Tr. : E. Cernea	

Ex. 7



Dăm mai jos tabelul de variante identificat pînă în prezent.

MARAMUREȘ

1. Bartók, *Maramureș*, 6 a	Poieni	1909–1917
2. Bartók, *Maramureș*, 6 b	Dragomirești	1909–1917
3. Bartók, *Maramureș*, 6 c	Oncești	1909–1917
4. Bartók, *Maramureș*, 9 a	Dragomirești	1909–1917
5. Bartók, *Maramureș*, 9 b	Oncești	1909–1917
6. Brediceanu, *Maramureș*, 107	Cornești	1910
7. Brediceanu, *Maramureș*, 108	Budești	1910
8. Brediceanu, *Maramureș*, 109	Cornești	1910
9. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13449 a	Giulești	1947
10. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13451 d	Giulești	1947
11. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13459 d	Berbești	1947
12. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13459 e	Berbești	1947

ALTE ZONE FOLCLORICE

1.	Bartók, *Colinde*, 61 a	Şoimi—Bihor	1914
2.	Bartók, *Colinde*, 61 b	Corbeşti—Bihor	1911
3.	Bartók, *Colinde*, 61 c	Beiuş—Bihor	1910
4.	Bartók, *Colinde*, 61 d	Leheceni—Bihor	1909
5.	Bartók, *Colinde*, 61 e	Mănăştiurul Unguresc—Cluj	1910
6.	Bartók, *Colinde*, 61 f	Custecap—Mureş Turda	1914
7.	Bartók, *Colinde*, 61 g	Orşova—Mureş Turda	1914
8.	Bartók, *Colinde*, 61 h	Voiniceni—Mureş Turda	1912
9.	Bartók, *Colinde*, 61 i	Comlăuşa—Sătmar	1912
10.	Bartók, *Colinde*, 61 j	Luncşoara—Bihor	1912
11.	Bartók, *Colinde*, 61 k	Idicel—Mureş Turda	1914
12.	Bartók, *Colinde*, 61 l	Lechinicioara—Mureş Turda	1917
13.	Bartók, *Colinde*, 62 a[12]	Gherla—Solnoc Dobîca	1910
14.	Bartók, *Colinde*, 62 b	Albac—Turda Arieş	1910
15.	Bartók, *Colinde*, 62 f	Orşova—Mureş Turda	1913
16.	Bartók, *Colinde*, 62 u	Rîpa de Sus	1914
17.	Bartók, *Colinde*, 62 y	Socodor—Arad	1917
18.	Bartók, *Colinde*, 62 bb	Custecap—Mureş Turda	1914
19.	Bartók, *Colinde*, 62 cc	Niereşteu—Mureş Turda	1914
20.	Ciorogariu, *Cîntece din popor*, 2 b	Bichigi—Năsăud	1909
21.	A.I.E.F., disc 391 II	Horvat Sălaj—Maramureş	1929
22.	A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 165 c	Bîrlea—Cluj	1932
23.	A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 880 a	Baia de Arieş—Cluj	1933
24.	A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 4216	Cheia Sălaj—Maramureş	1934
25.	A.I.E.F., H. Brauner, fg. 1410 b	Ţagu—Cluj	1935
26.	A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 5315 b	Bădeşti—Cluj	1937
27.	A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 5315 c	Bădeşti—Cluj	1937
28.	A.I.E.F., H. Brauner, fg. 5318 a	Gîrbou—Cluj	1937
29.	A.I.E.F., H. Brauner, fg. 5754 a	Ulmeni Sălaj—Maramureş	1937
30.	A.I.E.F., H. Brauner, fg. 5754 b	Ulmeni Sălaj—Maramureş	1937
31.	A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7163 b	Bobota Sălaj—Maramureş	1938
32.	A.I.E.F., Gh. Ciobanu, fg. 7099 a	Măgura—Cluj	1938
33.	A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7293 b	Bodia—Cluj	1939
34.	A.I.E.F., E. Comişel, fg. 7948 a	Şchiopi—Cluj	1939

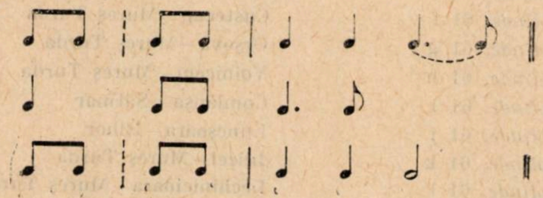
---

[12] La nr. 62, B. Bartók prezintă un grup de variante între care introduce şi unele melodii care, după părerea noastră, aparţin unui subtip al colindelor grupate de el la nr. 61. Este vorba de cele de la nr. 62 a, b, f, u, y, bb, cc, al căror tipar ritmic nu diferă de cele de la numărul anterior decît la refren, spre deosebire de celelalte melodii grupate la nr. 62, a căror schemă ritmică este diferită în totalitatea sa de cea precedentă. Refrenul colindelor de la nr. 61 este format dintr-un dactil urmat de un troheu cu primul timp lungit, iar cel de la nr. 62 — dintr-un amfibrah urmat de un spondeu. Considerăm că, refrenul singur neputînd reprezenta un element definitoriu pentru un tip, ci doar pentru un subtip, variantele care îl conţin trebuie repartizate la tipul cu care au comun elementul structural primordial. Refrenul comun între variantele amintite mai sus, ca şi forma A, Rf., Av, reprezintă elemente de înrudire între cele două tipuri, fapt care ne va putea determina, în cercetările noastre, ca în orînduirea tipurilor să le prezentăm alăturat.

35. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 8937 b	Trăsnea—Cluj	1940
36. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 9041 b	Silivaş—Cluj	1940
37. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2517 g	Căşeni—Cluj	1963
38. A.I.E.F., C. Prichici, mg. 225 x	Buciumi—Maramureş	1953
39. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3368 II h	Şurdeşti—Maramureş	1967

Schema ritmică este :

Ex. 8



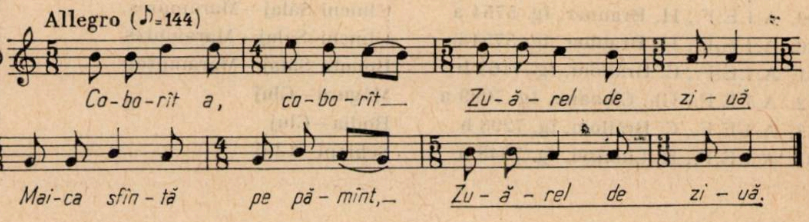
Schema ritmică rămînînd constantă, structura modală şi conturul melodic îmbracă cele mai variate forme.

Pregnanţa schemei ritmice, reciproc condiţionată de forma acestei colinde, se datoreşte contrastului care rezultă din forma necvadrată şi totuşi simetrică a strofei melodice, între valorile ritmice ale rîndurilor melodice şi cele ale refrenului şi, în interiorul rîndurilor melodice, între motivele corespunzătoare emistihurilor. Aceasta este pregnanţa factorului ,,trei'', caracteristică muzicii populare şi neîntîlnită în muzica cultă tradiţională: strofa de trei rînduri melodice.

Un alt tip de colindă întîlnit în Maramureş, avînd circulaţie largă în tot restul Transilvaniei şi chiar în toată ţara prin prelucrările corale ale lui T. Popovici şi Ilarion Cocişu (prelucrări semnalate nouă de Gh. Ciobanu), este acela cunoscut cu refrenul ,,Ziurel de ziuă''.

S. V. Drăgoi, *303 colinde*, nr. 299 Com. Tuşin—Cojocna

Ex. 9


Allegro (♪=144)
Co-bo-rît a, co-bo-rît___ Zu-ă-rel de zi-uă.
Mai-ca sfîn-tă pe pă-mînt,_ Zu-ă-rel de zi-uă.

Dăm mai jos tabelul de variante ale acestui tip de colindă identificate pînă în prezent.

MARAMUREŞ

1. Bartók, *Maramureş*, 3	Dragomireşti	1909—1917
2. Bartók, *Maramureş*, 18	Ieud	1909—1917
3. Brediceanu, *Maramureş*, 118	Berbeşti	1910

4. Culea, *Datini şi muncă*, p. 40	Maramureş	
5. A.I.E.F., T. Alexandru, fg. 4680 a	Cuhea	1935
6. A.I.E.F., T. Alexandru, fg. 4680 b	Cuhea	1935
7. A.I.E.F., T. Alexandru, fg. 4680 c	Cuhea	1935
8. A.I.E.F., T. Alexandru, fg. 4695 a	Cuhea	1935
9. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13415 b	Mara	1947
10. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13417 a	Mara	1947
11. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13425 b	Deseşti	1947
12. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13426 c	Deseşti	1947
13. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13443 a	Hărniceşti	1947
14. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13443 b	Hărniceşti	1947
15. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13443 c	Hărniceşti	1947
16. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13443 e	Hărniceşti	1947
17. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13442 b	Şugătag	1947
18. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13442 f	Şugătag	1947
19. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13447 d	Giuleşti	1947
20. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13448 a	Giuleşti	1947
21. A.I.E.F., A. Sachelarie, fg. 13448 d	Giuleşti	1947
22. A.I.E.F., A. Sachelarie, g. 13464 a	Berbeşti	1947
23. A.I.E.F., C. Prichici, mg. 903 d (1)	Văleni	1956
24. A.I.E.F., C. Prichici, mg. 903 e	Văleni	1956
25. A.I.E.F., G. Suliţeanu, mg. 2223 o	Săpînţa	1962
26. A.I.E.F., E. Nestor, mg. 2139 j	Leordina	1962
27. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3163 e	Mara	1966
28. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3160 I i	Mara	1966
29. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3160 I h	Mara	1966
30. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3161 m	Mara	1966
31. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3168 b	Budeşti	1960
32. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3168 c	Budeşti	1966
33. A.I.E.F., I. Herţea, mg. 2094 p	Berbeşti	1965
34. A.I.E.F., I. Herţea, mg. 2985 II l	Berbeşti	1965
35. A.I.E.F., I. Herţea, mg. 2985 II m	Berbeşti	1965
36. A.I.E.F., I. Herţea, mg. 2986 I b	Berbeşti	1965
37. A.I.E.F., I. Herţea, mg. 2986 I c	Berbeşti	1965
38. A.I.E.F., I. Herţea, mg. 2986 I g	Berbeşti	1965
39. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3431 I n	Vad	1968
40. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3429 I b	Berbeşti	1968
41. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3429 I c	Berbeşti	1968

ALTE ZONE FOLCLORICE

1. Bartók, *Colinde*, 121 a	Orşova—Mureş Turda	1914
2. Bartók, *Colinde*, 121 b	Bala—Mureş Turda	1914
3. Bartók, *Colinde*, 121 c	Groşi—Bihor	1912
4. Bartók, *Colinde*, 121 d	Luncşoara—Bihor	1912
5. Bartók, *Colinde*, 121 e	Gherla—Solnoc Dobîca	1910
6. Bartók, *Colinde*, 121 f	Mănăştiurul Unguresc—Cluj	1910
7. Bartók, *Colinde*, 121 g	Comlăuşa—Sătmar	1912
8. Bartók, *Colinde*, 121 h	Denta—Timiş	1912
9. Bartók, *Colinde*, 121 i	Petroşan—Alba de Jos	1911
10. Bartók, *Colinde*, 121 n	Lona—Solnoc Dobîca	1910

11. Bartók, *Colinde*, 121 o	Niereşteu—Mureş Turda	1914
12. Bartók, *Colinde*, 121 p	Miceşti—Mureş Turda	1914
13. Bartók, *Colinde*, 121 r	Idicel—Mureş Turda	1914
14. Drăgoi, *303 colinde*, 165	Cărăstău—Hunedoara	1923
15. Drăgoi, *303 colinde*, 299	Tuşin—Cojocna	1923
16. A.I.E.F., disc 398 II b	Gădălin—Cluj	1929
17. A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 166 a	Bîrlea—Cluj	1932
18. A.I.E.F., H. Brauner, fg. 395 a	Rogoz—Maramureş	1934
19. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 2184 a	Certeze—Satu Mare	1934
20. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 2168 c	Negreşti—Satu Mare	1934
21. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 4711 a	Feleac—Cluj	1935
22. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 5315 a	Bădeşti—Cluj	1937
23. A.I.E.F., H. Brauner, fg. 5318 b	Gîrbou—Cluj	1937
24. A.I.E.F., H. Brauner, 5753 b	Ulmeni Sălaj—Maramureş	1937
25. A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 7111 a	Tăşnad—Sălaj	1937
26. A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 7111 b	Tăşnad—Sălaj	1937
27. A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 5013 d	Trip—Satu Mare	1937
28. A.I.E.F., I. Cocişu, fg. 5006 a	Moişeni—Satu Mare	1937
29. A.I.E.F., H. Brauner, fg. 5753 b	Ulmeni Sălaj—Maramureş	1937
30. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7111 a	Tăşnad—Maramureş	1938
31. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7111 b	Tăşnad—Maramureş	1938
32. A.I.E.F., H. Brauner, fg. 6330 b	Ţaga—Cluj	1938
33. A.I.E.F., Gh. Ciobanu, fg. 7099 b	Măgura—Cluj	1938
34. A.I.E.F., Gh. Ciobanu, fg. 7091 b	Şomcuţul Mic—Cluj	1938
35. A.I.E.F., Gh. Ciobanu, fg. 7102 d	Bogata de Sus—Cluj	1938
36. A.I.E.F., Gh. Ciobanu, fg. 7102 e	Bogata de Sus—Cluj	1938
37. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 7144 a	Ceaca—Cluj	1938
38. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7298 a	Bodia—Cluj	1939
39. A.I.E.F., T. Alexandru, E. Comişel, fg. 7902 c	Livada—Cluj	1939
40. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7293 c	Bodia—Sălaj	1939
41. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7301 a	Bodia—Sălaj	1939
42. A.I.E.F., C. Brăiloiu, fg. 7305 c	Bodia—Sălaj	1939
43. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 8877 a	Dobric—Cluj	1940
44. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 8877 b	Dobric—Cluj	1940
45. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 8878 b	Dobric—Cluj	1940
46. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 8879 b	Dobric—Cluj	1940
47. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 8893 a	Dobric—Cluj	1940
48. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 8938	Trăsnetu—Cluj	1940
49. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 9045 c	Sucutard—Cluj	1940
50. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 9195 b	Sucutard—Cluj	1940
51. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 4196 a	Tăşnad—Maramureş	1941
52. A.I.E.F., E. Comişel, fg. 4196 b	Tăşnad—Maramureş	1941
53. A.I.E.F., E. Nestor, mg. 162 m	Rohia—Maramureş	1952
54. A.I.E.F., E. Nestor, mg. 162 p	Rohia—Maramureş	1952
55. A.I.E.F., O. Bîrlea, mg. 2233 r	Leordina—Maramureş	1962
56. A.I.E.F., E. Nestor, mg. 2139 j	Leordina—Maramureş	1962
57. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2517 j	Căşeni—Cluj	1963
58. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2517 k	Căşeni—Cluj	1963
59. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2519 a	Prodăneşti—Sălaj	1963

60. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2519 d	Borza—Cluj	1963
61. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2519 f	Borza—Cluj	1963
62. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2517 l	Rogoz—Maramureş	1963
63. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2518 a	Rogoz—Maramureş	1963
64. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2518 b	Rogoz—Maramureş	1963
65. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2518 g	Rogoz—Maramureş	1963
66. A.I.E.F., G. Habenicht, mg. 2518 h	Lăpuş—Maramureş	1963
67. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3364 I e	Şurdeşti—Maramureş	1967
68. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3364 I p	Şurdeşti—Maramureş	1967
69. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3364 I r	Şurdeşti—Maramureş	1967
70. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3364 I s	Şurdeşti—Maramureş	1967
71. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3364 I ţ	Şurdeşti—Maramureş	1967
72. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3364 I u	Şurdeşti—Maramureş	1967
73. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3365 II j	Şurdeşti—Maramureş	1967
74. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3366 II j	Şurdeşti—Maramureş	1967
75. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3367 II k	Şurdeşti—Maramureş	1967
76. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3367 II z	Şurdeşti—Maramureş	1967
77. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3367 I c	Şurdeşti—Maramureş	1967
78. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3367 I e	Şurdeşti—Maramureş	1967
79. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3368 II j	Şurdeşti—Maramureş	1967
80. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3369 I a (1)	Şurdeşti—Maramureş	1967
81. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3369 I a (2)	Şurdeşti—Maramureş	1967
82. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3369 I a (4)	Şurdeşti—Maramureş	1967
83. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3369 I a (5)	Şurdeşti—Maramureş	1967
84. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3369 I a (6)	Şurdeşti—Maramureş	1967
85. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3369 I a (7)	Şurdeşti—Maramureş	1967
86. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3369 I a (8)	Şurdeşti—Maramureş	1967
87. A.I.E.F., E. Cernea, mg. 3424 I f	Şurdeşti—Maramureş	1968

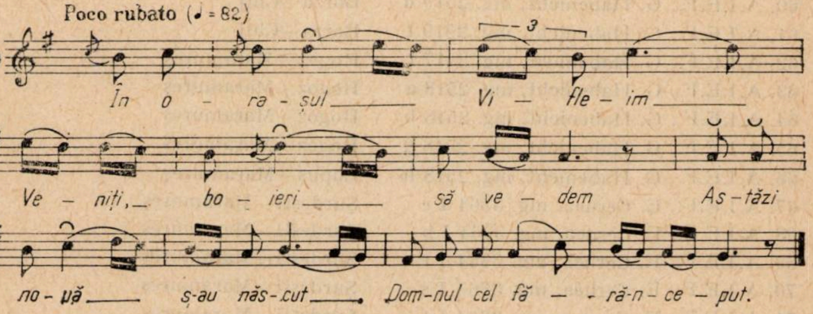
Marea majoritate a variantelor maramureşene au în loc de refrene propriu-zise pseudo-refrene. S-ar putea întîmpla ca înlocuirea refrenelor cu pseudo-refrene să fie un procedeu local de integrare a colindelor în stilul maramureşean, însă neavînd pînă în momentul de faţă suficiente exemple de acest fel ne ferim de o concluzie pripită. După părerea noastră, melodia colindei de mai sus nu reprezintă o creaţie ţărănească, principiul compoziţional nu este acela al strofei formate din rînduri melodice, unde desfăşurarea strofei melodice se face, de regulă, pe baza repetării variate a unuia dintre rîndurile sau măcar motivele precedente, ci ea reprezintă o creaţie după principiul frazei muzicale culte, simetrice, de opt măsuri, formată din două propoziţii, cu semicadenţa pe dominantă şi cadenţa finală pe tonică. Cea de-a doua propoziţie reia puţin variat materialul muzical al primei propoziţii, aşa cum se obişnuieşte în muzica cultă [13].

mg. 3367 I c — Satul Şurdeşti—Maramureş
Culeg. : E. Cernea, 1967 — Inf. Vasile Dipcea, 27 ani
Tr. : E. Cernea

---

[13] Referindu-se la această melodie, B. Bartók îşi manifestă şi el părerea asupra unei probabile origini culte a ei, constatînd : „Răspîndirea foarte mare a scării 23, 25, 26, 29 a tab. II (de fapt scări moderne majore şi minore) ne îndreptăţeşte să bănuim înrîurirea muzicii apusene sau a unei muzici semiculte cu caracter european apusean. Cu deosebire trebuie privite ca ivite sub această înrîurire melodiile nr. [...] 121 [. . .]" (*Melodien der rumänischen Colinde*, introducere, p. XXIV).

Ex. 10


Poco rubato (♩ = 82)
În o - ra - şul Vi – fle – im
Ve – niţi, bo – ieri să ve – dem As – tăzi
no – uă s-au năs-cut Dom-nul cel fă – - ră-n - ce – put.

Observaţia făcută de T. Alexandru, precum că această melodie are o preferinţă pentru textele de stea, s-ar putea să se confirme în cercetările viitoare şi să ne ducă la concluzia că melodia a aparţinut, la origine, unui cîntec de stea. La acest tip de colindă observăm că, atît la cele 41 de variante culese în Maramureş, cît şi la cele 87 din alte zone ale Transilvaniei, elementul cel mai pregnant şi totodată cel mai constant, deci acela care constituie elementul primordial de structură caracteristic tipului, este structura melodico-modală, conturarea melodiei în cadrul unor sfere funcţional-tonale constante. În afara unor rare excepţii, nici uneia dintre cele 128 de variante nu-i lipseşte semicadenţa pe dominantă, nici una nu are o altă structură melodico-modală decît aceea de tip major în ambitus de sextă, uneori atingînd sensibila sau cvarta inferioară tonicii, spre deosebire de tipul prezentat anterior, la care am găsit un mare număr de structuri modale cu terţe mari sau mici la bază, cu sau fără substraturi pentatonice, cu secunde mărite şi alte diverse alteraţii. În schimb, spre deosebire de tipul anterior de colindă, la care schema ritmică este constantă, aici ea devine un element de structură secundar, care uneşte variantele în diverse subtipuri.

La acest tip avem subtipuri cu refren, subtipuri cu pseudo-refren şi subtipuri fără refren. Diferitele variante ale schemei ritmice grupează şi ele subtipurile corespunzătoare.

După părerea noastră, forma nu poate reprezenta ea singură o caracteristică primordială definitorie pentru tip, oricît ar fi ea de pregnantă. În cadrul aceleiaşi forme, oricît de originale, se pot situa numeroase tipuri cu structuri melodico-ritmice total deosebite.

Ne limităm prezentarea noastră la aceste trei exemple, la care am avut un număr suficient de mare de variante, pentru a putea trage concluzii referitoare la posibilităţile de tipologizare.

Aşadar, după părerea noastră, *TIPUL reuneşte acel grup de subtipuri în care cel mai pregnant, cel mai caracteristic element de structură rămîne constant în fiecare subtip, iar în cadrul subtipului în fiecare exemplar. SUBTIPUL, avînd ca element structural primordial elementul care defineşte tipul, se deosebeşte de alte subtipuri printr-unul sau mai multe elemente structurale secundare.*

Sîntem de părere că operaţia principală în munca noastră de tipologizare este stabilirea pentru fiecare caz în parte a ierarhiei precise a elementelor structurale şi în special stabilirea elementului primordial care defineşte tipul respectiv. Aceasta putem să o facem numai dacă pornim de la materialul muzical concret.

Presupunem că în munca noastră de clasificare vom întîlni unele întrepătrunderi, care ne vor face să găsim cele mai neaşteptate legături şi filiaţii între tipuri, dar care totodată ne vor face să stăm în cumpănă în ce priveşte repartizarea exemplarelor la un tip sau la altul. Este cunoscut faptul că, pe măsura depărtării variantelor, rămîn tot mai puţine elemente structurale comune cu varianta de la care am pornit. După părerea noastră, condiţia esenţială a clasificării pe tipuri şi subtipuri este aceea de *a include în tipul respectiv numai acele variante care conţin elementul structural stabilit ca primordial al tipului.* Dacă varianta conţine elemente structurale secundare, dar nu-l conţine pe cel primordial, ea aparţine unui alt tip. Este de preferat ca acele variante, care manifestă o imprecizie a elementelor definitorii ale tipului, să le categorisim aparte, în categorii intermediare între diversele tipuri, pentru ca mai apoi, după o riguroasă analiză de triere, să le lăsăm la o parte pe cele care sînt confuze din punct de vedere muzical.

Acestea sînt cîteva prime observaţii făcute pe marginea încercărilor de tipologizare a colindelor din Maramureş, observaţii care rămîn a fi confirmate sau infirmate de cercetările ulterioare ce se vor face în acest domeniu.

CONTRIBUTION À L'ÉTABLISSEMENT DE LA TYPOLOGIE MUSICALE DES « COLINDAS » ROUMAINES

(Observations sur la « Colinda » de Maramureş)

L'auteur expose dans cet article les conclusions de son étude plus ample sur « Les Colindas de Maramureş », dont le but a été de faire une première expérience afin d'établir la typologie des « colindas » roumaines, expérience qui puisse servir aux œuvres de même genre que l'on doit élaborer pour constituer le volume de « Colindas » de la Collection Nationale.

Les recherches de l'auteur sur les « colindas » de Maramureş ont confirmé une observation antérieure du folkloriste O. Bîrlea, suivant laquelle l'aire d'extension des divers types de « colindas » ne correspond point aux aires d'extension de la « doina » ou des autres genres folkloriques, la première étant beaucoup plus large. Le répertoire des « colindas » est dans son essence un répertoire de « colindas » transylvaines, sans pourtant être dépourvu de certains traits stylistiques locaux.

En classant les « colindas » de Maramureş par types et sous-types, l'auteur a tiré les conclusions méthodologiques suivantes : 1. Parmi les caractéristiques structurelles d'un type mélodique une surtout est plus frappante, se manifestant comme primordiale. Celle-ci peut être tant la caractéristique relative au schéma rythmique, que celle liée au contour mélodico-modal. 2. La caractéristique de l'élément structurel primordial est la suivante : à l'audition ou à la lecture de n'importe quelle variante appartenant dans son ensemble au type donné, l'intensité de l'élément primordial nous permet de constater la parenté de la variante,

sans tenir compte si les autres éléments structurels se différencient entre eux du tout au tout. 3. *Le type* réunit ce groupe de sous-types où l'élément de structure le plus caractéristique du type demeure constant dans chaque sous-type, et dans le cadre du sous-type, dans chaque exemplaire. 4. Le *sous-type* ayant comme élément structurel primordial l'élément qui définit le type, se différencie des autres sous-types par un ou plusieurs éléments structurels, qui sont secondaires pour le cas qui nous préoccupe. 5. La principale opération pour fixer des types est l'établissement pour chaque cas pris à part de la hiérarchie précise des éléments structurels et tout spécialement l'établissement de l'élément primordial. 6. L'auteur considère comme une condition essentielle pour la classification par types et sous-types l'inclusion dans le type respectif des seules variantes qui contiennent l'élément structurel reconnu comme étant primordial pour le type.

Ces conclusions devront être confirmées ou infirmées par les expériences qu'on fera ultérieurement dans ce domaine.

SABIN V. DRĂGOI (1894—1968)

La 31 decembrie 1968 ne-a părăsit maestrul Sabin Drăgoi. În sensul străvechiului mit românesc al marii treceri, el a plecat metaforic ,,pe calea cea lungă, lungă fără umbră, din țara cu dor în țara fără dor, din țara cu milă în țara fără milă'', spre a se așeza în marele neam al strămoșilor și a veghea împreună cu ei asupra destinelor noastre.

În sensul gîndirii moderne, ca orice mare înaintaș, rămîne printre noi prin faptele sale prin creația sa, prin gîndirea și pildele sale.

În rîndurile înaintașilor, el ia locul ce i se cuvine prin legăturile sale cu pămîntul natal și cu locurile unde și-a desfășurat cea mai bună parte a activității, alături de cei ce în Banat au prețuit patrimoniul popular și au citit în el ca într-o carte pentru a descoperi marile virtuți ale neamului nostru. Alături de Eftimie Murgu, de Damaschin Bojîncă, de Simion Mangiuca, de Atanasie Marinescu, de Ion Vidu și în urmă de bunul lui prieten, de care ne-am despărțit atît de curînd, Tiberiu Brediceanu.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 3, p. 243–249, București, 1969

Prețuitor al tradiției, admirator al creației artistice populare, maestrul Sabin Drăgoi a dedicat o jumătate de veac de muncă asiduă culegerii și punerii în valoare a muzicii noastre populare.

Cuprinzînd aproape toate domeniile cîntecului popular, atenția lui s-a îndreptat în chip deosebit spre ceea ce considerăm astăzi o culme a muzicii și poeziei noastre medievale, spre colinde, ca spre un mare monument al tradiției artistice românești.

Cele 303 colinde din valea Mureșului, înmănuncheate în volum, sînt una din cărțile de temelie a folcloristicii românești. Completate în anii din urmă cu alte peste două sute, transcrise cu migală și pregătite cu atenția cu care și-a pregătit maestrul Sabin Drăgoi, pentru tipar, toate lucrările sale, ele vor apărea foarte curînd într-o nouă ediție, la Editura pentru literatură, inaugurînd poate o nouă etapă în tipăritura cărții folclorice românești. Cunoașterea profundă a vieții celor de la care a cules, a vieții lor muzicale, înainte de toate, adînca înțelegere a cîntecelor care constituiau primul strat, stratul cel mai profund, al propriei sale formații muzicale, spiritul său de analist au permis maestrului Sabin Drăgoi să facă valoroase considerații interpretative asupra muzicii noastre populare.

Culegerile și studiile sale îl așază deci în pleiada marilor noștri folcloriști muzicali, alături de G. D. Kiriac, de Constantin Brăiloiu și de G. Georgescu Breazul.

Dar, dincolo de preocuparea permanentă de a aduna și studia muzica populară, atenția maestrului Sabin Drăgoi, depășind limitele folcloristicii, s-a îndreptat spre integrarea valorilor ei permanente în creația muzicală contemporană. Grija integrării tradiției valoroase în contemporan dă sensul profund al compozițiilor maestrului Sabin Drăgoi, al minunatelor sale prelucrări corale, al creațiilor simfonice, al operelor sale, în care, în același spirit, creația muzicală se îmbină cu cele mai de seamă creații ale literaturii noastre, cu marile momente ale trecutului nostru istoric, ale înțelepciunii populare.

Membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, Director al Institutului de etnografie și folclor, maestrul Sabin Drăgoi a făcut ca, sub competenta și înțeleapta sa conducere, Institutul, prin cercetări monografice zonale și tematice, să adune în colecțiile sale cele mai multe și, în orice caz, cele mai de seamă valori ale tradiției noastre folclorice, expusă degradării sau dispariției în confruntarea sa cu vremea. Folcloriștii le sistematizează acum și le pregătesc pentru a constitui *Corpus*-ul folclorului românesc, operă monumentală, care va cuprinde ceea ce a ajuns pînă la noi dintr-un mileniu de creație folclorică românească și va constitui marele tezaur al creației noastre populare.

Sub oblăduirea părintească a maestrului Sabin Drăgoi, Institutul a realizat importante studii asupra muzicii, literaturii și dansurilor populare românești, asupra instrumentelor populare, cîntecelor lăutărești, obiceiurilor, basmelor, pentru a nu aminti decît unele, a realizat bibliografia exhaustivă a etnografiei și folclorului românesc, al cărei prim volum a apărut anul acesta, cea dintîi lucrare de acest gen și de aceste proporții pentru un domeniu al științelor umanistice din țara noastră.

Sub conducerea sa, prestigiul Institutului a crescut necontenit în țară și în străinătate. În anul 1959 s-a organizat la noi primul congres internațional de folclor muzical, maestrul Sabin Drăgoi fiind ales membru în biroul executiv al Consiliului Internațional de Muzică Populară.

Pentru înțelepciunea cu care ne-a îndrumat, pentru pildele pe care ni le-a dat necontenit prin propria sa activitate, pentru prețioasa moștenire științifică pe care ne-a lăsat-o, îi aducem omagii și îi exprimăm recunoștința noastră, convinși fiind că nu numai în sensul metaforic al mitului străvechi, ci și în sensul cel mai strict al gîndirii moderne va rămîne întotdeauna cu noi, ca un mare înaintaș.

Mihai Pop

N. JULA, V. MĂNĂSTIREANU, *Tradiţii şi obiceiuri româneşti. Anul nou în Moldova şi Bucovina*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, 219 p. + 106 foto.

Lucrarea *Tradiţii şi obiceiuri româneşti. Anul Nou în Moldova şi Bucovina* reprezintă o antologie a celor mai semnificative manifestări folclorice prilejuite de sărbătoarea Anului Nou în zona Moldovei şi Bucovinei, cuprinzînd materiale literare, muzicale şi ilustrative selectate cu discernămînt, precum şi un studiu care prezintă descrierea obiceiurilor.

Varietatea materialului a impus o colaborare mai largă : studiul şi antologia literară sînt semnate de N. Jula, antologia muzicală aparţine lui I. Herţea, vinietele lui T. Brădean şi fotografiile lui V. Mănăstireanu.

Nota asupra ediţiei clarifică poziţia autorilor, permiţîndu-ne să privim realizarea lucrării prin prisma dezideratelor propuse : „. . . în lucrarea de faţă nu ne-am propus să lămurim sau să definitivăm păreri, ci *să descriem şi să completăm vechile descrieri cu elemente noi*. . ." (pag.73 ; sublinierea aparţine recenzentului).

În cadrul sărbătorilor de iarnă, pentru zona Moldovei şi Bucovinei, repertoriul cel mai variat şi mai reprezentativ este legat de ajunul şi ziua Anului Nou, care prilejuiesc manifestări folclorice bogate şi ample, implicînd realizări de înaltă factură artistică pe plan literar, muzical, coregrafic, mimic şi dramatic.

Primul obicei descris este uratul cu Pluguşorul. Autorul prezintă terminologia bogată sub care este cunoscut obiceiul, precum şi formele în care se întîlneşte : pluguşorul mic, care antrenează copiii, şi plugul mare, la care participă tineri şi maturi. Sînt descrise componenţa cetei, momentele desfăşurării uratului, accentuîndu-se în mod special asupra textului literar.

În continuare, este prezentată Malanca, caracterizată drept „ceata cea mai complexă", care cuprinde toată figuraţia caracteristică cetelor de urători de Anul Nou. În descrierea Malancăi autorul studiului aplică aceeaşi schemă folosită la prezentarea tuturor obiceiurilor de Anul Nou ; stabilirea termenilor sub care este cunoscută ceata, componenţa ei, îmbrăcămintea participanţilor, gestica lor, rolul pe care-l are fiecare categorie în cadrul desfăşurării obiceiului. Este acordată multă atenţie detaliului vestimentar : materialul de confecţionare, culoarea fiecărui element, accesoriile întrebuinţate pentru mărirea efectului costumaţiei.

O ceată plină de pitoresc este cea a Turcilor, ale cărei personaje se împart în două categorii : frumoşii şi uriţii. Grupul frumoşilor cuprinde numai participanţi admişi de colectivitate care să corespundă moral şi estetic gustului popular. Sînt urmărite etapele desfăşurării obiceiului, insistîndu-se asupra succesiunii jocurilor executate.

Dintre jocurile tradiţionale de Anul Nou un spaţiu larg al comentariului este acordat Caprei. Alaiul Caprei are bogăţie şi varietate, participînd un număr mare de măşti, dintre care Capra, prin tehnica construcţiei şi multitudinea podoabelor, concentrează în primul rînd interesul publicului.

Dintre personajele participante, Irozii dansatori reţin atenţia autorului. Ei pot fi întîlniţi nu numai în alaiul Caprei, dar şi în cel al Căiuţilor. După o prezentare de detaliu a costumului şi a mişcării grupului, autorul sugerează o apropiere între Căluşarii descrişi de Dimitrie Cantemir şi Irozii de Anul Nou, evidenţiind în primul rînd similitudini în costumaţie. Desigur aceasta este doar o ipoteză, care ar fi fost însă interesant să fie susţinută cu argumente.

Printre jocurile prezente de Anul Nou în Moldova se numără şi Căiuţii, care se constituie într-o ceată separată sau pot participa în cadrul altor cete de joc.

Ultima bandă prezentată este cea a Urşilor. Ca şi la alaiurile precedente, este descrisă componenţa bandei, autorul insistînd asupra desfăşurării jocului şi a notării fragmentelor din textele spuse, cîntate sau strigate.

Dacă obiceiurile descrise îşi au originea într-o perioadă mai veche, există şi manifestări artistice mai recente, cum sînt jocul păpuşilor şi dramaturgia folclorică specifică Anului

Nou. Astăzi, se arată în studiu, jocul păpuşilor, deşi continuă să fie întîlnit, îşi pierde frecvenţa şi răspîndirea.

Prezentînd teatrul popular, autorul descrie lapidar jocul Babelor şi jocul Moşnegilor şi insistă mai mult asupra spectacolului cu Nunta, asupra piesei istorice Halim şi a teatrului popular cu tematică haiducească. Informaţiile privesc personajele, costumaţia, recuzita şi elementele esenţiale care încheagă scenariul.

Modul mai liber de expunere a materialului faptic, limbajul colorat şi plastic apropie lucrarea de un eseu literar. Ea dovedeşte o informaţie largă, oferită atît de literatura de specialitate, care a permis urmărirea fenomenelor în timp, cît şi de cercetarea de teren, care a dat posibilitatea surprinderii formelor actuale. Notele prezentate în lucrare sînt argumentul unei atente documentări.

Subliniem caracterul preponderent descriptiv, considerînd că studiul ar fi crescut sub raport ştiinţific dacă autorul ar fi analizat fenomenele şi sub aspectul originii, structurii şi funcţionalităţii lor istorice. Materialul reprezintă rodul unor preocupări folclorice mai vechi, şi interesul manifestat pentru problemele abordate nu s-a epuizat, urmînd să fie integrate într-o lucrare mai amplă, care să permită adîncirea aspectelor neincluse. Meritul incontestabil al studiului este că aduce o expunere organizată asupra unor tradiţii şi obiceiuri ale poporului nostru de o mare frumuseţe, varietate şi amploare, într-o zonă bine delimitată.

Textele literare şi muzicale bine selectate vin să completeze expunerea, din partea introductivă, asupra valorii artistice a obiceiurilor populare, să întărească ideea asupra valenţelor creatoare multiple ale poporului nostru. Fotografiile color realizate la un real nivel artistic augmentează, prin imagini vizuale, frumuseţea şi pitorescul obiceiurilor. Nu se justifică însă prezenţa lui V. Mănăstireanu în calitate de coautor al lucrării, aportul său limitîndu-se doar la ilustraţia fotografică.

Pentru prezentarea grafică a lucrării Editura merită elogii.

Germina Comanici

Národopisný věstník Československý, [Buletin de etnografie cehoslovacă], Brno, (XXXV), II, 1967, p. 238 (volum închinat memoriei lui Antonín Václavík, de la naşterea căruia, la 12 iulie 1966, s-au împlinit 75 de ani).

Volumul începe cu o prezentare instructivă şi utilă a *Teoriei artei populare în opera lui Antonín Václavík* (p. 3—20). Autorul, Richard Jeřábek, de la catedra de etnografie şi folclor de la universitatea din Brno, după ce subliniază carenţa unor cercetări fundamentale — atît din punct de vedere material, cît şi teoretic — asupra genezei, evoluţiei şi diferenţierii teritoriale a problemelor etnografice, în literatura cehă şi slovacă de specialitate, precizează că singurul cercetător care a făcut un pas înainte, în această privinţă, a fost Antonín Václavík. Deşi toată viaţa s-a ocupat cu problemele legate de teoria artei populare, nici el n-a publicat o lucrare independentă, consacrată acestor probleme. Din articolele şi studiile publicate de Václavík, autorul defineşte în spirit critic concepţia acestuia asupra artei populare plastice. Înainte de a expune esenţialul concepţiei lui Václavík asupra artei populare, Jeřábek supune unui examen critic cîteva din tezele false sau, în cel mai fericit caz, greşite, de la care etnograful ceh porneşte în interpretarea unor fenomene din domeniul culturii populare. De pildă, situarea pe două poziţii diametral opuse a calităţii manifestărilor artistice aparţinînd a două clase diferite, clasa dominantă şi cea oprimată. De fapt, avem de-a face cu teza leninistă despre existenţa a două culturi, vulgarizată însă, pe care autorul o respinge ca neputînd fi susţinută. O altă teză se referă la caracterul revoluţionar şi combativ al manifestărilor de artă plastică populară sau, într-o formă mai atenuată, Václavík subliniază existenţa artei cu caracter democratic şi combativ în domeniul literaturii populare, îndeosebi în perioada de la mijlocul secolului al XVIII-lea pînă la jumătatea secolului următor. Jeřábek contestă această afirmaţie ca nefiind documentată, deoarece, spune el, reprezentările grafice ale luptătorilor antifeudali, din această perioadă, nu provin din surse populare.

Cît priveşte teoria lui Václavík despre geneza şi evoluţia artei populare, autorul afirmă că el se sprijină îndeosebi pe o îndelungată experienţă personală, cîştigată pe teren şi în urma cercetărilor muzeografice. Václavík vehiculează de cele mai multe ori cu elemente intuitive şi, din punct de vedere teoretic, apelează mai degrabă la etnografia poloneză decît la tradiţia locală. Václavík consideră arta populară ca o parte integrantă şi inseparabilă din ansamblul culturii populare. În concepţia lui, există artă populară neorganizată şi artă istorică organizată. Pentru a studia originea celei dintîi e necesar să descoperim ,,cauzele care au dus la crearea unor raporturi reciproce stabile şi instabile între diferitele idei şi obiceiuri, în care, ca dintr-o sursă primordială, au izvorît manifestări estetice sau eventual impulsuri cu caracter estetic''... Cît priveşte arta istorică organizată, ea se referă la producţia cultă, cărturărească a unei societăţi organizate. Elementul determinant în procesul creaţiei artistice, susţine Václavík, îl constituie numai conţinutul acelor fenomene care izvorăsc din muncă şi din viaţă comunitară. Pornind de la acest concept, Václavík împarte manifestările plasticii populare în două categorii : *artă activă* şi *artă pasivă*. Prin artă activă, etnograful ceh înţelege o artă autohtonă, care îmbrăţişează creaţiile populare legate de ceremonii şi obiceiuri populare. Ea evoluează într-o strînsă conexiune cu viaţa poporului. De pildă, în conţinutul acestei arte, Václavík include tradiţia ouălor încondeiate, măştile, o mare parte din broderii, părţi componente ale costumului popular ş.a. Cealaltă artă, pasivă, este o artă receptată, fără nici un fel de raport, care nu face parte esenţială din cultura poporului. Ea e transplantată în mediul rural de diferite elemente eterogene şi constă din : mobilă pictată, ceramică de producţie manufacturieră, diferite obiecte de artizanat, picturi pe sticlă ş.a. Jeřábek îşi termină eseul făcînd o frapantă apropiere între teoria lui Václavík, mai ales în această ultimă parte, şi concepţia lui Bogatyrev. Confruntarea se soldează în defavoarea etnografului ceh.

La extremitatea graniţei etnografice din Moravia se intitulează un articol semnat de Dušan Holý (p. 21—42). Autorul împarte teritoriul Cehoslovaciei, sub aspectul culturii muzicale populare, în două zone, cu totul distincte ca stil muzical. Graniţa despărţitoare trece prin partea de răsărit a Moraviei. De aceea, în literatura de specialitate se vorbeşte despre un tip occidental de cîntece populare, înregistrate în Cehia şi Moravia de apus, şi tipul răsăritean, care cuprinde un număr mult mai mare de melodii din Moravia de răsărit şi Slovacia. Pornind de la constatarea că între cele două stiluri există deosebiri esenţiale, sub aspect ritmic şi melodic, autorul defineşte particularităţile fiecărui stil şi stabileşte, pe bază de fapte istorice, măsura în care, în cuprinsul celor două arii, s-a dezvoltat cultura muzicală sub formă organizată de tarafuri, capele, orchestre populare ş.a.

Jaroslav Kramařík se ocupă de *Problematica etnografică a zonei de contact între două tipuri de pluguri de lemn la graniţa dintre Cehia centrală şi apuseană* (p. 43—64). Autorul subliniază, în primul rînd, importanţa lucrărilor microcartografice din punct de vedere metodic, deoarece, pe de o parte, facilitează stabilirea cu precizie, în anumite cazuri, a delimitării fenomenelor etnografice, iar pe de alta face posibilă soluţionarea unor probleme complicate, legate de existenţa faptelor de cultură materială de-a lungul unei zone de contact. În continuare, Kramařík expune rezultatul cercetărilor sale în zona enunţată, în titlul articolului. Interesantă ni se pare şi terminologia regională a unor unelte agricole, folosite la prăşitul cartofilor. Expunerea e însoţită de mai multe fotografii, reprezentînd diferite specii de pluguri de lemn.

Un studiu de etnografie publică Soňa Švecová, intitulat *Locuinţe populare şi forme de familie în Slovacia* (p. 107—117). Autoarea pune exclusiv accentul pe numărul şi fluctuaţia membrilor dintr-o casă de locuit. În cîteva comune ,,intravilane'' — cum le spune Švecová —, de unde n-a fost posibilă fuga dincolo de hotarul satului, numărul locatarilor variază între 18 şi 22.

Jaroslav Štika semnează un articol interesant despre *Economia sălaşelor ,,asociate'' din Valašsko (Moravia)* (p. 129—138), în care caută să lămurească originea, organizarea şi vechimea aşa-ziselor ,,sălaşe asociate'', ca formă temporară de viaţă păstorească comunitară. Pe baza unor amintiri şi însemnări locale, autorul datează apariţia celor dintîi sălaşe de acest gen prin 1832, deşi a existat fără îndoială o veche tradiţie a păşunatului în comun. Caracterul ,,asociativ'' al sălaşelor consta în faptul că un grup de cîţiva gospodari — numărul lor a variat începînd de la patru pînă la douăzeci, de obicei dintr-unul singur sau chiar din cîteva sate — evident proprietari de oi — ,,se asociau'' pentru a lua în arendă de la stăpînire un hotar de păşuni. Cu ajutorul datelor de care dispune, autorul reconstituie organizarea internă a unui astfel de sălaş. El descrie felul în care se desfăşura activitatea înlăuntrul unei atare organizaţii, ce atribuţii aveau starostele sălaşului, baciul şi ciobanii de la stînă, cum se desfăceau produsele (brînză, urdă, jintiţă, unt) şi cum se împărţeau beneficiile. Cele mai multe din aceste sălaşe au durat pînă în preajma primului război mondial.

Articolul *Elemente de seamă în ceremonialul de nuntă din regiunea limitrofă moravo-slovacă* se datoreşte lui Josef Tomeš, de la centrul de artă populară din Strážnice (p. 141—182). După o scurtă prezentare bibliografică a lucrărilor privitoare la această temă, autorul împarte momentele principale din desfăşurarea ceremonialului de nuntă în patru grupe : a) uzanţe cu caracter social-juridic, prin care se caută să se dea noii căsnicii un temei legal ; b) obiceiuri de cult ca, de pildă, trecerea pragului de către mireasă, tăierea cocoşului ş.a. ; c) practici magice (aşezarea unui copil în poala miresei, dansuri erotice, aruncarea grăunţelor ş.a.) şi d) practici legate de momentul intrării adolescentului în vîrsta adultă : probe de bărbăţie, proba virginităţii etc. În continuare, autorul dezvoltă o parte din aceste uzanţe în ansamblul multor altor detalii practicate în regiunea studiată. Pentru un studiu de folclor comparat despre ceremonialul nunţii, materialul pus în circulaţie de Josef Tomeš e foarte interesant.

Cu *Factorii procesului de variabilitate din cîntecul popular* se ocupă Jaromír Gelnar şi Oldřich Sirovátka (p. 183—198). Analizînd un bogat material folcloric din regiunea de sud-est a Sileziei cehe, autorii ajung la concluzia că procesul transformărilor şi variabilităţii cîntecului popular e dominat de un ciclu de factori importanţi, care determină modalitatea, măsura şi prefacerile prin care trece această specie folclorică în perioada oralităţii. În primul rînd, e vorba de factori de interpretare, declamatorii, care izvorăsc din calităţile şi aptitudinile cîntăreţului ; urmează factorii ,,interni'', înţelegînd prin aceasta compoziţia şi calităţile cîntecului şi, în sfîrşit, grupa factorilor ecologici, adică geografici şi sociali, care exercită uneori o influenţă metamorfică asupra producţiilor folclorice orale. Aceste trei categorii de factori se apropie unii de alţii şi se influenţează reciproc. În cele din urmă, autorii precizează că ierarhia de mai sus nu are caracter definitoriu, ci poate fi inversată, mai ales că între ele există o vădită interdependenţă.

În sfîrşit, articolul cu care se încheie acest anuar e semnat de Orest Zilynskyj şi se intitulează *Variabilitatea jocurilor dramatice populare* (p. 199—213). Autorul stăruie la început asupra procesului de variabilitate la care e supusă structura producţiilor folclorice, în genere, de către diferiţi factori externi. Cu jocurile dramatice populare situaţia se prezintă, în această privinţă, oarecum altfel. Reprezentarea lor fiind legată de componenţa unui anumit colectiv, conţinutul şi forma lor sînt supuse mai puţin influenţelor din afară. Şi totuşi, se produc şi aici modificări, pe care Zilynskyj le împarte în două categorii — unele privesc fondul, altele forma. Pornind de la această distincţie şi aducînd exemple concrete din teatrul popular ceh şi ucrainean, autorul descoperă o serie de intervenţii în structura acestor jocuri şi conchide că cele mai multe dintre ele au operat pe materialul popular, provenit de la slavii răsăriteni, unde tradiţia jocurilor dramatice populare a fost mai vie decît la slavii occidentali!

Volumul de faţă se încheie cu bibliografia lucrărilor lui Antonín Václavík, alcătuită de Richard Jeřábek, şi cu un număr de opt recenzii asupra unor importante monografii de specialitate, apărute în limbile: slovacă, cehă, germană, franceză şi română.

Tr. Ionescu-Nişcov

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrise, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română,** tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română,** 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende,** 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel,** colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească,** 1968, 407 p., 24 lei.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 3, p. 167–250, Bucureşti, 1969

I. P. „Informaţia" – c. 3257

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

Budapest

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr. 4

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUŢIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie :

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.
În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al Revistei de etnografie şi folclor”.

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F. F. 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135 Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumaine, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

F-117

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 14 1969 Nr. 4

SUMAR

STUDII

Pag.

AL. I. AMZULESCU, Elisabeta Ştefăniţă — povestitoare şi pictoriţă „cu acul" 253

DUMITRU POP şi OLGA NAGY, Arta povestitului şi vîrsta povestitorilor 263

NICOLAE ROŞIANU, Formule finale în basm 271

VIORICA NIŞCOV, Variante germane din „Kinder- und Hausmärchen" şi variante româneşti la tipurile ATh. 410, 130 şi 120 295

STANCA FOTINO, Modelare în basmul fantastic 315

NOTE ŞI RECENZII

GEORGE SBÎRCEA, Tiberiu Brediceanu (1877 — 1968) 331

Folclor literar, vol. I, Universitatea din Timişoara, Timişoara, 1967 (*Al. Dobre*) 333

ION BÎRLEA, *Literatură populară din Maramureş*, 2 vol., Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968 (*Ligia Bîrgu Georgescu*) . . 335

TRAIAN MÎRZA, *101 cîntece şi melodii de joc de pe Crişuri*, Oradea, 1968 (*Gheorghe Petrescu*) 337

Rev. etn. folc. Tom 14, nr. 4 p. 251–340 Bucureşti, 1969

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 nº 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

	Page
AL. I. AMZULESCU, Elisabeta Ştefăniţă — conteur et peintre « à l'aiguille »	253
DUMITRU POP et OLGA NAGY, L'art narratif et l'âge des conteurs	263
NICOLAE ROŞIANU, Formules finales dans les contes	271
VIORICA NIŞCOV, Variantes allemandes de la collection Grimm KHM et variantes roumaines des types ATh. 410, 130 et 210.	295
STANCA FOTINO, Modèles mathématiques dans le conte fantastique	315

NOTES ET COMPTES RENDUS

GEORGE SBÎRCEA, Tiberiu Brediceanu (1877—1968)	331
Folclor literar (Folklore littéraire), vol. I, Université de Timişoara, Timişoara, 1967 (*Al. Dobre*)	333
ION BÎRLEA, *Literatură populară din Maramureş* (Littérature populaire de Maramureş), 2 vol., Editura pentru literatură, Bucarest, 1968 (Ligia Bîrgu Georgescu)	335
TRAIAN MÎRZA, *101 cîntece şi melodii de joc de pe Crişuri* (101 chants et mélodies de danse de la région des Criş), Oradea, 1968 (*Gheorghe Petrescu*)	337

Rev. ethn. folk. Tome 14, nº. 4 p. 251—340 Bucarest, 1969

ELISABETA ŞTEFĂNIŢĂ — POVESTITOARE ŞI PICTORIŢĂ „CU ACUL"

AL. I. AMZULESCU

Cercetarea de teren prilejuieşte uneori clipa fericită a descoperirii unor „cazuri" interesante de personalităţi creatoare, cu remarcabilă originalitate, care compensează banalitatea rutinei cenuşii a purtătorului mediocru, mai curînd amator neînsemnat şi palid re-producător cotidian, de folclor. În aceste mai rare prilejuri, cercetătorul se află nemijlocit în faţa „izvorului pururea reîntineritor" al artei populare.

În cursul ultimelor investigaţii pentru alcătuirea monografiei zonale a folclorului muscelean, la capătul a peste zece ani în care deplasările pentru culegeri au alternat cu transcrierea, studiul şi redactarea pentru tipar a materialelor culese, trecînd într-o zi din luna martie 1966 pe o stradă lăturalnică din oraşul Cîmpulung, atenţia mi-a fost atrasă de un fel neobişnuit de covoare ce se aflau expuse la soare în curtea unei modeste gospodării. Coloritul viu şi variat şi mai cu seamă „desenul" şi compoziţia acestora m-au determinat să mă opresc pentru a le cerceta mai de aproape. O femeie măruntă, timidă, cu chipul palid, dar cu privire vioaie — stăpîna casei —, m-a întîmpinat cu bunăvoinţă, explicîndu-mi îndată că era vorba de opera ei. Era Elisabeta Ştefăniţă, în vîrstă de 60 de ani, mîndră fără înconjur de cei zece copii ai săi (ca şi de „brevetu" onorabil de „Mamă Eroină" pe care îl păstrează înrămat pe unul din pereţii camerei de oaspeţi ai casei sale).

La data aceea luam astfel cunoştinţă de covoarele : *Genoveva*, *Gruia lu' Novac* şi „*Istoria românilor*". La cercetarea din iulie 1966, colecţia sporise între timp cu *Manole.*

Cele patru lucrări (şi cele realizate ulterior sau încă în curs de elaborare) reprezintă un specimen tipic, spontan, de „artă naivă" cu rădăcini adînc înfipte în lumea cărţilor populare de colportaj, a baladei şi legendei tradiţionale-orale, strîns împletite în „orizontul cultural" al creatoarei cu unele cunoştinţe elementare de istorie şi în totul amestecate şi puse în operă de o vibrantă sensibilitate emotivă, care „trăieşte" aievea amalgamînd „naraţiunea" cu realitatea înconjurătoare. Orizontul cultural redus, ca şi cercul îngust al realităţii şi al experienţei nemijlocite sînt în asemenea cazuri mai grăitoare prin adîncimea şi vigoarea trăirii artistice decît prin spaţiul — cultural şi fizic — atît de mărginit pe care îl cuprind.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 258–262, Bucureşti 1969

Răsfoind, mai mult la întîmplare, spre pildă cartea-album *Das naive Bild der Welt*[1], care înfățișează un șir de creatori și de realizări din lumea artei naive, citim deocamdată următoarele : „Artistul naiv caută mai puțin o dispută cu formele obiectelor, el caută obiectele înseși : între reprezentare și realizare se ridică pentru el mai puțin probleme estetice și mai curînd unele tehnice. În artistul naiv trăiește unitatea dintre realitate și reprezentare imaginativă, o relație a identității, așa cum o concep copiii și primitivii, o inconștiență care nu face deosebire între închipuire și existență" [2].

Iar mai departe : „Copilul vede cu ochii săi, care au puterea razelor Röntgen, prin pereți și haine, prin tot ce separă în mod artificial, și dă formă la ceea ce se află întrețesut și trăiește ascuns . . . El schimbă proporțiile după propria sa măsură, corespunzător principiului ordonării arhaice între mare și mic, exterior și interior" [3].

Sărăcia și simplitatea experienței fizice și culturale creează așadar — în cazul artei naive, ca și în cazul artei infantile — exploziv, dobîndind zugrăvirea neprihănită a lumii cu candoarea unor ochi îngerești, dar cu îndemînarea meșterului înnăscut. Din imboldul celei mai desăvîrșite spontaneități și sub semnul pornirii lăuntrice care cere cu orice preț drept de exprimare, artistul naiv dă curs nestingherit jocului minunat al ficțiunii creatoare, răspunzînd necesității eliberării prin întruchiparea, relativ stîngace, a unor imagini conturate în linii, proporții și culori uneori ciudate, adesea surprinzătoare, dar mai totdeauna pline de un farmec inefabil.

„În felu picturii", „o pictură cu acu" — se străduiește și izbutește să explice concis Elisabeta Ștefăniță modalitatea artei sale. „O ambiție a mea", „numai dîn ideie și dîn gîndu meu". . . .

Într-adevăr, covoarele sale sînt tot atîtea pînze zugrăvite *cu acul* „în felu picturii", adevărate tablouri cu totul originale, ieșite de sub mîna inventivă a unui meșter neastîmpărat din popor, cu desăvîrșire naiv, autodidact.

Mezină între cinci frați și patru surori, Elisabeta Ștefăniță s-a născut la 15 august 1905, în comuna Stoienești-Argeș. Tatăl său, Ioniță Crețu, a fost — se pare — un om întreprinzător (decedat în 1953, la vîrsta de 92 de ani) ; mama, născută Ecaterina Briceag — casnică. A învățat primele trei clase elementare în școala sătească, la învățătorul Mihai Neguleț, căruia Elisabeta îi păstrează și acum neștearsă amintire, mai cu seamă pentru lecțiile în care acesta i-a sădit în suflet, sub aura legendei, dragostea de patrie și de eroii istoriei naționale. În cursul evenimentelor primului război mondial, aflîndu-se în preajma zonei luptelor înverșunate de la

---

[1] Cf. Oto Bihalji-Merin, *Das naive Bild der Welt*, Köln, ed. M. DuMont, Schauberg, 1959.

[2] *Ibidem*, p. 19 — 20: „Der naive Künstler... sucht weniger eine Auseinandersetzung mit den Formen der Dinge, er sucht die Dinge selbst : Zwischen Vorstellung und Verwirklichung bestehen für ihn weniger ästetische, als vielmehr technische Probleme. Im naiven Künstler lebt die Einheit von Wirklichkeit und Bildvorstellung, eine Beziehung der Identität, wie sie auch bei Kindern und primitiven Völkern vorhanden ist, eine Unbewusstheit, die zwischen Abbild und Sein nicht unterscheidet".

[3] *Ibidem*, p. 24 : „Mit seinen Röntgenaugen sieht das Kind durch Wände und Kleider, durch alles künstlich Trennende und formt, was dahinter webt und lebt ... Es verschiebt dabei die Proportionen nach seinem eigenen Mass, dem Prinzip archaischer Ordnung von gross und klein, aussen und innen verwandt".

Dragoslavele — Pravăţ — Valea Mare, după ce a stat trei luni ,,între lupte”, Elisabeta (pe atunci în vîrstă de 11 ani) a părăsit satul, refugiindu-se împreună cu familia mai întîi în comuna Stîlpeni, spre a se stabili în cele din urmă pentru totdeauna în oraşul Cîmpulung, unde părinţii şi-au înjghebat casă nouă, între neamuri. S-a măritat la 22 de ani cu Ion Ştefăniţă, astăzi ,,muncitor betonier, la blocuri”. A născut 12 copii (zece în viaţă), de la care a dobîndit 12 nepoţi. Avînd o familie atît de numeroasă, nu a plecat din Cîmpulung decît ,,ocazional”, pentru a-şi vizita în ultima vreme copiii, la Făgăraş, Călăraşi, Buzău, Sinaia şi Bucureşti. Devotată familiei şi veşnic înglodată de treburile gospodăreşti, Elisabeta şi-a petrecut zilele mai ales între piaţă şi bucătărie, mergînd rareori la cinematograf ori la biserică, numai la marile praznice. (De la cinematograf i-au rămas puternic întipărite în amintire mai ales filmele ,,Amlet” şi ,,O femeie necunoscută” ...) În puţinele ceasuri de linişte, mai cu seamă în tinereţe, ,,se distra” citind cărţi populare de colportaj (între care *Genoveva*, *Gruia lu' Novac*, *Corbea*) găsite ,,prin cunoştinţe”, în vecini. ,,Am citi' — spune Elisabeta — du pă la vîrsta de la doozeci şi cinci de ani, asta iera distrarea mea, nu mă duceam la cinematograf, niji la nunţi, niji la mort, nicăieri. Citeam în casă, mai mul' duminica, sîrbătoarea, pentru că zi de lucru aveam foarte mult ocupaţie cu creşterea copiilor, cu făcut în casă gospodăria ... ”. Pe de altă parte şi mediul lăutăresc, în preajma căruia a trăit, i-a cultivat şi întreţinut oarecum interesul pentru tematica narativă a baladei populare (din care îşi aminteşte ,,sigur” de *Corbea*, *Scorpia*, *Radu lu' Anghel* ...).

Între timp, acul i-a fost veşnic la îndemînă: ,,Obijnuiam foarte mult cusătura, io fără ac nu stiteam, ca să nu cos. To'deauna mi-a plăcut acu, dă cîn' m-am pomenit ieu!...”

După ce în copilărie cosea ,,rochiţe de păpuşi”, a lucrat mai tîrziu ,,cămăşi naţionale” cu fluturi şi mărgele pentru fraţii ei.

A deprins meşteşugul lucrului în casă, fireşte, de la mama sa: ,,Mama mea cosea, mama mea ţesea, alegea şi la vîrsta de şapte ani am intrat în război şi-am începu' să ţăs şi s-aleg. Ştiu lucru cum trebuie!”

Mergînd prin anul 1958 în vizită la fiica ei, în oraşul Făgăraş, a avut prilejul să vadă cum femeile din partea locului îşi înfrumuseţau interiorul casei prin cusături reprezentînd modele florale. Se pare că de acolo i-a încolţit în suflet dorinţa de a depăşi modelele făgărăşene ,,pictînd cu acul” o tematică mai bogată decît simpla împodobire a pînzei cu flori.

În cursul mărturisirilor sale, atît în cazul amintirilor din copilărie despre lecţiile de istorie ale învăţătorului Neguleţ, cît şi cu privire la cărţile citite în tinereţe, revin stăruitor cuvintele ,,impresie”, m-a impresionat”, ,,pasiunea mea” (,,... şi ieu de multe ori rămîneam aşa c-o impresie că iera foarte grozav de fap'!”).

Aşa se face că, revenind la casa ei, şi-a pus în gînd să încerce să coase pe pînză mai întîi povestea Genovevei. (,,Io rămăseserăm cu gîndu de la Genoveva, de patima iei ... ”)

Primul ,,subiect” îi stătea obsesiv în faţă, iar motivarea lucrului urmează de la sine: ,,Ca amintire, şi să rămînă la nepoţi; amintiri nepoţilor, din poveştile pă care le cunosc ieu!”

Astfel a început să lucreze, în iarna anului 1958 (,,numai dîn ideie şi dîn gîndu meu”).

I. În cursul primelor luni ale anului 1959, ,,cam din iarna pînă-n primăvară'', lucrînd mai cu seamă în timpul nopţii (,,noaptea, nu dorm dă multe ori pîn' la patru dimineaţa'') a zugrăvit mai întîi povestea romantică şi duioasă a Genovevei [4].

,,Fără nici un desemn. Încep şi cos ceia ce ie-n capu mieu'' — explică Elisabeta. Lucrează într-o tehnică foarte simplă. Drept canava şi-a ales o pînză obişnuită, industrială (preferabilă sacului, care scămoşează şi rupe firul colorat al cusăturii). ,,În urma acului; iau foarte puţin din material [împungînd cu acul] şi viu cu firu mai mult pă dasupra''.

Pentru realizarea poveştii Genovevei a folosit fir de mătase, dar întîmpinînd greutăţi în găsirea şi cumpărarea mulineului a adoptat pentru celelalte lucrări, care au urmat, o soluţie mai practică şi mai economicoasă: fire de lînă recuperate din costumaşele uzate ale bogatei sale pleiade de nepoţi (în parte vopsite spre a obţine nuanţele dorite).

,,Întîi lucrez toate figurile; pă urmă viu cu umplutura, cîmpu, pă urmă-ncep să umplu restu, rezerva locului tot''.

Remarcabil e însuşi procesul de creaţie a compoziţiei, care se desfăşoară după legile celei mai desăvîrşite oralităţi. Întocmai ca în cazul realizării cîntecului şi a povestirii populare tradiţionale, cusătoreasa Elisabeta Ştefăniţă creează în deplină spontanietate, fără însemnarea vreunui plan sau desen prealabil. Avînd ,,din capu locului'', ,,dă la-nceput *în minte*'' tema sa, lucrează ,,ca să intre tot ce mi-a foz' mie-n gînd'' — după cum creatoarea încearcă să explice simplu modul de elaborare a pînzelor sale.

,,Dîn cititu cărţii şi dîn chinu iei [al Genovevei]'' s-a inspirat înduioşîndu-se adînc de soarta tristei castelane prigonite, sălbăticită în întunecimi de codru împreună cu fiu-i iubit, ,,Măria Sa puiul pădurii'', a cărui soartă urgisită a mişcat cîndva şi pana măiastră a lui Mihail Sadoveanu ...

Pentru a încredinţa însă ,,picturii'' sale povestea, transferînd legenda romanţată dintr-o artă de succesiune (naraţiunea) într-o artă a simultaneităţii (tabloul), cu păstrarea evidentă a caracterului narativ al subiectului, Elisabeta încearcă un proces interesant de analiză şi fărîmiţare a naraţiunii, selecţionînd unele momente esenţiale (scene şi figuri), din a căror distribuire în cîmpul pînzei ajunge să recompună sugestiv însăşi desfăşurarea narativă.

Lăsînd la o parte problemele de tehnică picturală, privitoare la proporţii şi culoare, şi observînd mai ales — ceea ce e mai strîns legat de natura naraţiunii populare — compoziţia naraţiunii picturale a Elisabetei, mulţimea de păsări, animale, şi mai cu seamă florile şi verdeaţa care au năpădit din belşug în ,,cîmpul'' pînzei cusute, sugerează din plin poala deasă a codrului, care a copleşit cu abundenţa vegetaţiei şi faunei sale mirifice drama oropsitei Genoveve, schiţată esenţial între cei doi poli ai desfăşurării acesteia; în stînga castelul, cu scena despărţirii emoţionante a soţilor, în dreapta scena regăsirii Genovevei în peşteră, adăpostindu-şi odrasla cu părul bogat crescut în sălbăticie şi avînd în preajmă căprioara salvatoare ...

Cîmpul covorului e încadrat în rama unui ,,ghienar'' de maci, reflex al impulsului de a lucra dobîndit din contactul cu florile pînzelor făgărăşene.

---

[4] Dimensiunile pînzei, 1,46/0,85 m.

„Genoveva" i-a deschis gustul şi a constituit exerciţiul care a asigurat-o că putea da expresie plastică satisfăcătoare naraţiunilor care i-au rămas de mult „în gînd", din cursul vechilor lecturi.

II. „Pe Gruia [5] l-am făcut imediat după ce l-am terminat pe Genoveva" — explică Elisabeta. Cinci-şase luni i-au fost de ajuns. În depănarea sinceră a mobilului psihologic care a prezidat elaborarea acestei pînze, Elisabeta — ea însăşi mamă prin excelenţă — afirmă: „Pă mine m-a impresiona' mai mul' mă-sa!..."

Povestea novăcească, mult prelucrată în cărţile de colportaj, de unde a cunoscut-o, a înglobat prin aglutinare şi tema „Ilincuţa Şandrului" — aceasta devenită sora viteazului Gruia.

Compoziţia pînzei desparte oarecum printr-o diagonală aplecată de la stînga spre dreapta: în stînga casa însorită a Şendrulesei, cu turcii chinuind amarnic, la văpaia focului aprins, pe nefericita mamă, care păstrează, în ciuda supliciului păgînesc, secretul ascunzişului fiicei sale. „Turculeţul mititel" şi iscoditor, care a descoperit însă ascunzişul fetei în simulacrul de mormînt

...în grădină,
Sub o tufă de sulfină,

se pregăteşte să sară gardul grădinii. În „cîmpul" de jos, închipuind de această dată apa Dunării, pluteşte şuie corabia în care turcul ciubucgiu duce în cele din urmă în captivitate pe Ilincuţa legată. În dreapta diagonalei, Gruia, viteazul frate al Ilincuţei, în costum alb ţărănesc, iar mai sus bătrînul Novac, cu cojocel de culoare închisă, zboară copilăreşte şi viteieşte cu paloşul capetele turcilor, în livada cu arbori stilizaţi ...

În elaborarea pînzei sale, creatoarea dă curs aceluiaşi procedeu de analiză a naraţiunii şi de selecţie a unor momente esenţiale ordonate între polii naraţiunii — începutul tragic şi finalul luminos al poveştii novăceşti.

„Cîmpul" pînzei apare încă înconjurat de „ghienarul" ghirlandei florale, care va lipsi din lucrările următoare.

III. „Istoria românilor", a treia compoziţie a Elisabetei [6], s-a născut — după mărturisirea ei — „cînd a plecat băiatu militar".

Cuprinsă de febră creatoare, momentul plecării sub arme a odraslei iubite îi impunea — se pare — Elisabetei o meditaţie gravă asupra ceasului de bărbăţie a fiului, ajuns la vîrsta vredniciei oştene, demn de a purta pe umerii săi o părticică din tradiţia legendară a vicisitudinilor şi vitejiilor istoriei naţionale. Arzînd de dorul fiului îndepărtat de priveghereа părintească, Elisabeta simţea nevoia imperioasă de a-şi pune pe pînză gîndurile trezite de frenezia momentului, în acelaşi timp eroic şi intimist. „Dacă coseam — explică Elisabeta — ştiam că mă calmez. A dura' vr-o şeapte luni".

Pînza concepută în această împrejurare este o veritabilă suită de momente narativ-meditative, care se desfăşoară între întunericul legendei eroice a trecutului istoric de patimi şi luptă naţională şi lumina senină a anilor contemporani ai ctitoriei de ţară nouă.

---

[5] Dimensiunile pînzei, 1,90/1,45 m.
[6] Dimensiunile pînzei, 2,23/1,38 m.

Compoziția pînzei cuprinde mai întîi, în două treimi din stînga spațiului lucrat, oarecum pe două coloane următoarele scene și momente legendar-istorice (în ordinea înșiruirii lor de sus în jos) :

I-a Coloană (începînd din stînga-sus)

1. Legenda bătrînei tătăroaice care încearcă să azvîrle în cuptorul aprins o tînără captivă, îndemnînd-o ademenitor :

— Ţup, fetiţo, pe lopată !

Dar fata dibace o înșală ea pe bătrînă spunîndu-i :

— Ţup, mătușe, și-mi arată !

În dreapta cuptorului încins, coboară în goană „ca pe coastele de la noi, pe muscele", căruța mocanului, în care s-a ascuns fata isteață !

2. Martiriul lui Constantin Brîncoveanu și al feciorilor săi, sub mîna nemilostivă a călăului și sub privirea înverșunată a padișahului îndîrjit.

3. Stejarul din Borzești, cu două „scene" suprapuse :

a) spînzurătoarea micului moldovean, prieten de joacă al voievodului copil și jurămîntul de răzbunare al junelui principe în fața cetei de copii ;

b) (dedesubt) voievodul matur, călare pe cal alb, calcă în picioare hoarda năvălitoare a lui Mengli-Gherei.

Coloana a II-a

1. Centru-sus : din vîrful priporît al coastei, Vrîncioaia și două fete ale sale sună amarnic din buciume chemarea la oaste a vrîncenilor, ce coboară în pîlc pe ponoare.

2. Dedesubt : martiriul lui Horia, Cloșca și Crișan. (Horia e tras pe roată ; Cloșca e despicat în două de toporul călăului ; Crișan s-a spînzurat în închisoare cu nojițele care-i flutură, stîngaci îngroșate, pînă la brîu.)

3. Jos : luptele de la Pravăț — Valea Mare, a căror epopee Elisabeta a trăit-o aievea, în copilărie. (Se văd soldații pornind cu baioneta la atac ; de jos, urcă șerpuind drumul spre mauzoleul din coasta Mateiașului ; în dreapta drumului stau, copilărește întinși, ca spițele unei roți, dușmanii uciși de căderea unui proiectil ...)

Coloana a III-a

E rezervată apoteozei istorice a contemporaneității.

1. Sus e Bucureștiul, cu blocuri și plopi ; tricolorul fîlfîie festiv pe o fațadă.

2. Dedesubt-mijloc, într-o atmosferă însorită, s-a încins — văzută parcă din înălțime, cu personajele dispuse axial — Hora Unirii, avînd simbolic în mijloc stema țării.

3. Mai jos, cîțiva pionieri oferă flori iubiților conducători.

4. Colțul din dreapta-jos schițează, destul de sugestiv, arhitectonica nouă a Circului de Stat — considerată, probabil, tipică pentru noul gen de construcții bucureștene —, sub conturul vag al unei uzine cu ferestre largi.

Privită global, întreaga aglomerare de personaje, scene și momente apare ca o compoziție-instantaneu plină de mișcare, amintind de departe stilul tablourilor lui Breughel și Bosch ...

„Istoria românilor" oferă sensibilității înflăcărate a unei modeste mame de ostaș destule elemente sugestive pentru a alcătui o pînză de o foarte complicată — dar bine ordonată — compoziție.

De reținut aceeași modalitate a construcției motivice a narațiunii — de esență tradițional-orală —, chiar dacă povestea se înșiruie de această dată cu mijloacele imagistice ale „picturii cu acul".

IV. Poate că cea mai valoroasă dintre pînzele Elisabetei e însă „Manole" (Legenda mănăstirii Argeș)[7], pe care a realizat-o „numai într-o lună dă zile", „începută din mai" 1966.

Elisabeta cunoștea desigur din copilărie povestea dramatică a vestitului Meșter și a Anei (Vilaiei), sacrificată de constructorul erou și de ceata perfidă a calfelor sale, spre a asigura, în cele din urmă, creșterea temeliilor mănăstirii. Drama soției Meșterului și mamă a pruncului „Ivănel din legănel" constituia negreșit un subiect bogat de meditație creatoare pentru Elisabeta, de zece ori mumă duioasă a pruncilor pe care i-a odrăslit ...

Elisabeta mărturisește că gîndul de a porni la înjghebarea plastică a acestui subiect i-a venit, împrospătat sub impresia puternică pe care i-a pricinuit-o remarcabila recitare a baladei la televizor de către un foarte talentat elev de liceu din Rîmnicu Vîlcea, în cadrul seriei de emisiuni ale micului ecran „Dialog la distanță" între regiuni!

Creînd această pînză, Elisabeta a găsit modalitatea unui farmec inefabil spre a sugera atmosfera încordată a legendei despre sacrificarea unei vrednice soții și mame pentru înălțarea unui locaș atît de luminos.

Aceeași analiză și selectare spontană a momentelor narative tradiționale, expuse însă de această dată într-o manieră — am zice — foarte modernă (cu răsturnarea cronologiei narative)!

Cetinile numeroase, ale brazilor presărați în cîmpul legendei pictate, ca niște brațe întunecate clamînd durerea jertfei, sugerează puternic atmosfera funerară a sacrificiului legendar ...

Compoziția cuprinde (privite de la stînga spre dreapta) următoarele scene și momente narative:

1. Construcția vestitului locaș, cu turlele răsucite în spirala lor caracteristică; în preajma zidului trebăluiesc zoriți, cu uneltele lor, meșterii ceată; dintre cărămizile, de un roșu ostentativ, ale zidului, se zărește capul femeii sacrificate. Jos, în partea centrală a pînzei, susură izvorul fîntînii ivite la căderea meșterului-Icar ...

Cum se vede, creatoarea a început cu sfîrșitul, cu partea esențială a narațiunii, în care vibrează puternic compătimirea Elisabetei pentru soția și mama pecetluită în zid spre împlinirea măreței opere arhitecturale.

2. Sus, în mijloc, Vilaia cu coadele fluturînd în vînt, purtînd în mînă coșul cu merinde, se luptă cu piedicile ce i se ridică în cale, zorind să ajungă la iubitul Manole ...

3. În continuare, spre dreapta, se află „micul ciobănaș, din fluier doinaș", ținîndu-și în preajmă dulăii și oițele. Pe el îl întrebase — la începutul baladei! — Negru vodă de știrea acelui „zid părăsit și neisprăvit", pe care voievodul și meșterii săi îl căutau „pe Argeș în jos" ...

---

[7] Dimensiunile pînzei, 2,10/1,10 m.

4. În colțul din dreapta-sus, Elisabeta a zugrăvit casa lui Manole și a Vilaiei : casa mare în față (mai jos) ; în fund, casa de toată ziua, prin a cărei ușă întredeschisă se zărește leagănul pruncului Ivănel, pe care mama sa nu-l va mai revedea ... În curtea din stînga, Elisabeta a închipuit, ca în orice gospodărie țărănească, o vatră pentru foc în aer liber, ba chiar și pe ... Grivei al oricărei case, priponit cuminte lîngă culcușul lui!...

5. Și pentru că, vizitînd cîndva, în trecere prin Curtea de Argeș, mănăstirea, Elisabeta a văzut improvizat în preajma mărețului locaș un mic colț zoologic (cu o căprioară, o vulpe, un urs), naivitatea naturalistă a cusătoresei a încadrat, la bifurcarea unor alei ce șerpuiesc stîngace spre colțul din dreapta-jos al pînzei sale — *O, sancta simplicitas!* —, mica rezervație zoologică!

„Plăsmuirile lor ciudate și simple — citim iarăși în *Das naive Bild der Welt* — stau în afara disputelor spirituale ale artiștilor profesioniști. Adevărații pictori ai naivității creează nepăsător și spontan, din îndemnul inimii. Naturalețea nativă și poetica nemijlocire apar îmbucurătoare prin sinceritatea inspirației și fantasticul inconștient al visurilor lor ... În toate curentele și încercările mijește însă viața. «Marele realism », adevărata naivitate, este înrădăcinat în baza originară a existenței. Nu numai simplitate decorativă, nu numai primitivitate narativă ci și infinita bucurie de a descoperi, și plasticizarea plină de fantezie, acestea sînt însușirile picturii naive"[8].

Pictînd cu acul, Elisabeta Ștefăniță nu face cu nimic excepție de la atare considerații — atît de adecvate — ale criticii de artă.

Iar dacă astfel Elisabeta Ștefăniță se dovedește întru totul un artist naiv ca atîția alții, este totuși de subliniat încă o dată puternicul filon folcloric narativ din lumea legendei și a baladei, din care izvorăsc cele mai multe și mai izbutite dintre reprezentările sale plastice.

Structura compozițională a fanteziilor sale coloristice, alcătuite în suită de motive, a păstrat adînc întipărite coordonatele specifice stilului narațiunilor orale de tot felul. Înlănțuirea motivelor e neîncetat variabilă, basmul, legenda sau balada păstrîndu-și însă de fiecare dată unitatea narativă fundamentală (valabilă cel puțin pentru o anume epocă, sau un anume mediu zonal și social). Am subliniat la loc potrivit tendința manifestă a Elisabetei Ștefăniță de a sparge narațiunea orală în motive, spre a o recompune selectînd ceea ce i se pare esențial pentru alcătuirea narațiunii sale „cu acul". Răsturnarea firului narativ e de cele mai multe ori determinată de nevoia de a scoate pregnant în față și a sublinia vădit motivul (scena, momentul) care, avînd o tangență preferențială cu condiția ei afectivă — înainte de toate de Mamă — , a făcut-o să vibreze „impresionînd-o" în chip deosebit.

---

[8] Cf. Oto Bihalji-Merin, *op. cit.*, p. 34 : „Ihre wunderlich-einfältigen Gebilde stehen ausserhalb der geistigen Auseinandersetzungen der Berufskünstler. Unbekümmert und spontan schaffen die wahren Maler des Naiven aus dem Drang ihres Herzens. Ihre Urwüchsigkeit und poetische Unmittelbarkeit erfreuen durch die Aufrichtigkeit ihrer Eingebung und die unbewusste Phantastik ihrer Träume ... In allen Strömungen und Versuchen keimt jedoch Lebendiges. Das „Grosse Reale", das wirklich Naive, wurzelt im Urgrund der Existenz. Nicht dekorative Einfalt allein und nicht erzählerische Primitivität allein, sondern die unendliche Freude am Entdecken und die phantasievolle Bildhaftigkeit sind die Eigenschaften der naiven Malerei".

Este de asemenea de menţionat o anume curăţenie etică, a înclinării vizibile către o tematică de înaltă nobleţe morală : vicisitudinile dramei romantice a unei soţii şi mame oropsite de impostură şi perfidie — Genoveva ; drama unei mame care se lasă schingiuită spre a-şi salva fiica de poftele cotropitorilor, răzbunată de vitejia fiului şi a soţului — Ilincuţa şi Novac ; lecţia de patriotism fierbinte pe care o zugrăveşte confabulînd pe temele istoriei naţionale — din care nu lipsesc, iarăşi la loc de frunte, dramele cu răsunet familial : peripeţiile fetei din popor captive, oropsită de bătrîna tătăroaică ; Vrîncioaia, fiicele şi fiii săi ; Brîncoveanu şi feciorii săi ; drama copiilor moldoveni în preajma stejarului din Borzeşti ; pionierii şi conducătorii ; drama sacrificiului devotat al Vilaiei — vrednică soţie a neînduplecatului Manole şi mama lui Ivănel. . .

Un puternic patos epic (care nu e lipsit de o undă retorică) şi o fină vibraţie lirică constituie plămada psihologică în care tematica preferenţială a Elisabetei evoluează între unele întunecimi dramatice şi seninătate, înainte de toate etică şi eroică . . .

Înscriindu-se spontan pe linia bogatei tradiţii a cusătoreselor anonime medievale de odoare bisericeşti cu scene rituale şi a meşterilor iconari ori zugravi de biserici, Elisabeta Ştefăniţă păstrează profunde legături cu tradiţia folclorică laică şi încearcă de fapt, în limitele artei sale naive, o formulă nouă de promovare şi de evoluţie a tradiţiei folclorice cu alte mijloace decît cele obişnuite (povestire, cîntec bătrînesc etc.).

Ca toţi marii artişti înnăscuţi din popor, ingenuitatea şi simplitatea artei sale urcă din tradiţie, dezvoltîndu-se spontan, sub semnul celei mai incontestabile originalităţi.

Naraţiunea picturală a unei femei simple, din popor, e însă doar o altă faţă, inovatoare, a naraţiunii populare celei mai autentice [9].

---

[9] Deşi am cunoscut şi cercetat încă din anul 1966 creaţia Elisabetei Ştefăniţă, am zăbovit de a face publicitate în jurul ei, din dorinţa de a o ţine încă o vreme la adăpost de unele insistenţe şi amestecuri nedorite, care ar fi putut — eventual — schimba puritatea iniţială şi spontaneitatea peisajului sufletesc al artistei muscelene.

Între timp, am păstrat cu ea legătura prin corespondenţă, urmărind cu discreţie evoluţia sa firească.

Se pare că preocupările vieţii cotidiene şi unele necazuri ivite în familie au făcut-o să lucreze de atunci doar o pînză mai însemnată, pe care a gîndit-o drept „Istoria Cîmpulungului”.

Recent, am considerat că era timpul să încerc *un experiment*. Din dorinţa de a studia reacţia Elisabetei la o tematică umoristică şi satirică, într-o scrisoare din luna februarie a.c., i-am sugerat să mediteze asupra eventualităţii de a crea o pînză pe tema Năzdrăvăniilor lui Păcală. Citez, cu totală fidelitate, din răspunsul primit (datat 8 martie 1969) : „. . . vă comunic căci am început povestea lui Păcală pe care coprinde un frumos colorit. Eu lu crez fără în cetare. Dar mai am în că o părere să mai fac cîteva mai mic[i] pe care să coprindă : ceva mai interesant judecata Boerului cu Ion. Altul cu Corbea la închisoare cînd ea spus lui Vodă să rămînă sînătos căci el luase pe maicăsa pe cal şi sărise zidurile, şi dă că aşi avea timp să fac pe Gruia la închisoare şi tasău Călugăr ear turci[i] a dunănd galbeni[i] de pe jos cei aruncase Novac şi turci[i] se băteau între ei ear Novac şa lăpădat vejmintele de Călugăr şi am ceput lupta prin ei şi gruiea liber. Cred că nu are să ne pună nimeni pedică . . . Eu lu crez acum la păcală că să l termin . . . ”.

Faţă de entuziasmul ei cam pripit, i-am recomandat Elisabetei să încerce realizarea tuturor proiectelor sale, fără însă a se grăbi !

În aşteptarea noilor lucrări, am socotit că era timpul ca publicul să ia cunoştinţă de prima etapă (spontană) din opera Elisabetei Ştefăniţă.

Îmi propun să continuu cercetarea şi să revin cu noi consideraţii asupra acestui caz, la timpul potrivit.

ELISABETA ŞTEFĂNIŢĂ – CONTEUR ET PEINTRE « À L'AIGUILLE »

Elisabeta Stefăniţă, une modeste femme de Cîmpulung, département de l'Argeş, née en 1905 au village de Stoïeneşti, mère de dix enfants, a commencé, en 1959, à broder sur la toile, divers sujets empruntés aux chants héroïques et aux légendes historiques qu'elle savait depuis son enfance, ou pour les avoir lues dans sa jeunesse dans les romans populaires qui se vendaient alors dans les foires. Ce sont en fait de véritables dessins « à l'aiguille », destinés, à titre de souvenir, à sa nombreuse descendance. Elle travaille surtout pendant les longues soirées d'hiver, sans aucune esquisse ou modèle préalables, en suivant simplement le libre cours de son imagination de conteur improvisé. Comme un détail piquant, précisons qu'elle utilise, pour la variété des couleurs nécessaire à ses toiles, des fils de laine tirées de vêtements usés de ses douze petits-enfants.

L'analyse descriptive de ces compositions picturales (notamment les toiles : *Le conte de Geneviève*, *Les prouesses de Novac*, « *L'histoire des Roumains* », *La légende du Monastère d'Argeş*) met en lumière la spontanéité de l'inspiration et la simplicité de « l'art naïf » de E. Stefăniţă, comme un phénomène, pour ainsi dire, tout à fait «oral » car en effet, d'après ses broderies, elle est un véritable conteur. Ces fantaisies plastiques ne sont que de nouvelle et originales « variantes » des genres traditionnels (ballades, légendes, contes et romans), de nouvelles suites de « motifs » narratifs, enchaînés et combinés d'une manière tout à fait personnelle, grâce au sens héroïco-lyrique remarquable et à la sensibilité artistiques toute particulière d'une âme simple, douée, cependant, d'une verve créatrice essentiellement folklorique. D'autre part, la candeur enfantine, et parfois même maladroite, de ses broderies confère un charme irrésistible aux scènes de ces contes qui sont si admirablement évoquées de cette manière.

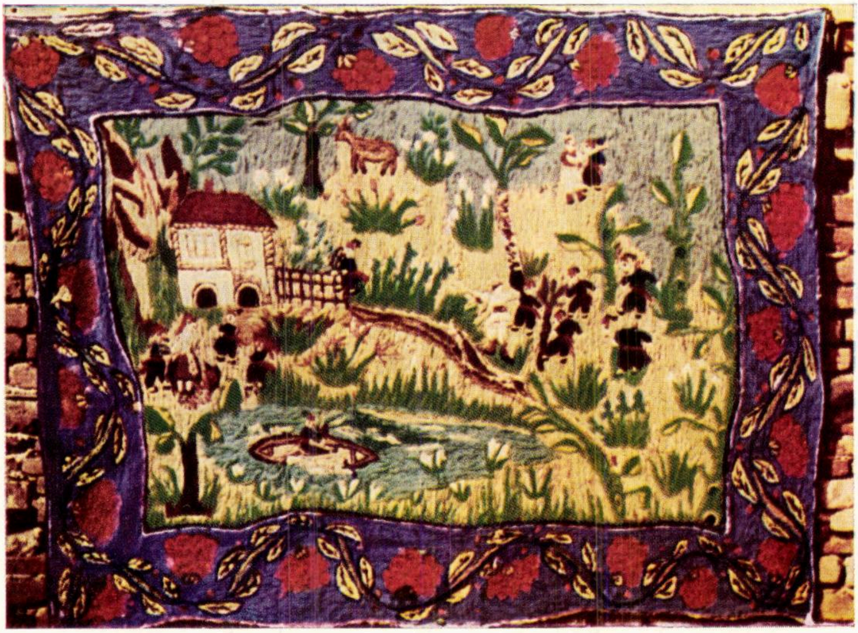


Fig. 1. — Gruia lu' Novac.

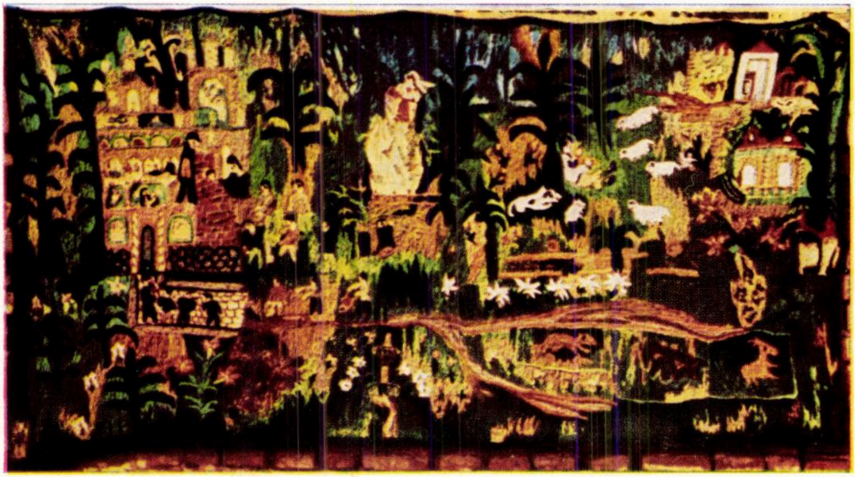


Fig. 2. — Manole.

ARTA POVESTITULUI ŞI VÎRSTA POVESTITORILOR

DUMITRU POP şi OLGA NAGY

Din cercetările întreprinse de Secţia de etnografie şi folclor din Cluj, în zona văii Gurghiului, se desprinde cu evidenţă ponderea deosebită pe care o are aici, în contextul general folcloric, proza populară. Se poate afirma cu deplină siguranţă că ne găsim într-una dintre cele mai vitale şi mai interesante vetre ale povestitului românesc contemporan. Povestitul are în satele din Gurghiu un caracter oarecum de masă ; îl întîlnim astfel în rîndurile bărbaţilor şi femeilor, ţăranilor, păstorilor şi muncitorilor, bătrînilor şi copiilor. Caracterul viu al fenomenului, precum şi complexitatea lui, ne-a prilejuit unele concluzii de valabilitate mai largă, de natură să corecteze sau să nuanţeze numai unele opinii curente în legătură cu problema povestitului.

Paralel cu culegerea prozei populare, cu care prilej am înregistrat pe bandă de magnetofon 715 piese, ceea ce reprezintă doar o parte din întregul repertoriu stabilit de noi în localităţile cercetate (Jabeniţa, Caşva, Hodac, Toaca, Ibăneşti, Ibăneşti-Pădure, Glăjărie), ne-a reţinut în mod special atenţia personalitatea celor mai reprezentativi exponenţi ai acestui domeniu al folclorului. Am insistat asupra faptului cu scopul de a înţelege mai bine atît materialul comunicat de ei, cît şi importanţa ce le revine în însăşi existenţa şi viaţa prozei populare. Referindu-ne la acest ultim aspect al lucrurilor, se impune să subliniem existenţa, în rîndurile informatorilor, cu care am lucrat, a unei adevărate tipologii de povestitori, foarte variată nu numai sub raportul talentului, ci şi al temperamentului artistic, al ocupaţiei, gradului de cultură, aderenţă la tradiţie, mediu de ascultători etc.

Din studiul nostru de mai largă întindere, în care ne ocupăm cu povestitorii din zona văii Gurghiului, prezentăm în cele ce urmează un fragment privind o problemă puţin cercetată pînă acum şi care depăşeşte interesul pur teoretic : care este vîrsta cea mai propice povestitului, vîrstă la care interpreţii poveştilor se realizează esteticeşte şi practică repertoriul cel mai întins ?

Nu vom încerca să stabilim aici cum şi graţie căror împrejurări s-a acreditat opinia potrivit căreia poveştile populare sînt apanajul bătrînilor. Opinia aceasta îşi are în orice caz punctul de plecare în începuturile

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 263–269. Bucureşti, 1969

curentului folcloristic și s-a menținut pînă astăzi, chiar dacă nu a alcătuit obiectul unui studiu anume care să încerce să o argumenteze; este, s-ar putea spune, o părere curentă, deplin încetățenită și în afară de orice discuție. Ea s-a putut forma și menține datorită, între altele, faptului că povestitul este prezent în general în casele unde există copii, chiar dacă în cadrul satului fenomenul la care ne referim este în declin. Și, cum în aceste case povestitorii obișnuiți sînt bunicii, fenomenul a fost pus mai ales pe seama lor. Nu acesta reprezintă însă povestitul propriu-zis și nu la acesta se referă cei care au pus în circulație și au susținut teza. Dégh Linda, de exemplu, într-un studiu privitor la povestitori și ocaziile de povestit afirmă : ,,Cu foarte rare excepții [. . .] cei care povestesc basme sînt bărbați și femei în vîrstă. Au de obicei 60 — 80 de ani"[1]. După părerea ei ,,prestigiul povestitorului [. . .] reclamă [. . .] însușiri care presupun o vîrstă mai înaintată (anume : mai multe cunoștințe decît publicul, mai multă experiență, o poziție impunătoare)"[2]. Dar tot autoarea afirmă : ,,E într-adevăr posibil să fie eronată presupunerea noastră că povestitul ar necesita o oarecare vîrstă. Căci în cazărmi și sălașuri de tineri nu prea puteau fi bătrîni, iar povestitul se învață cel mai intensiv în tinerețe"[3].

Cercetările făcute de noi în satele văii Gurghiului ne-au dus către o altă concluzie decît cea încetățenită, concluzie pe care încercăm să o formulăm succint în cele ce urmează.

Potrivit constatărilor noastre, principalii deținători și purtători ai patrimoniului prozei populare se recrutează în special din rîndurile generației de mijloc (40—55 ani). Materialul înregistrat de noi, precum și informațiile culese sînt concludente în acest sens. Piesele adunate de la povestitorii amintitei generații reprezintă, din punct de vedere cantitativ, aproximativ două treimi din totalul de piese culese. Ceea ce este și mai important e faptul că producțiile comunicate de interpreții acestei categorii se încadrează în repertoriul activ al zonei, spre deosebire de celelalte, care au putut fi înregistrate de multe ori numai la insistențele noastre ; unele dintre acestea nu au mai fost povestite de 10 — 20 de ani. Astfel Bozon Suceava (68 ani, Ibănești), deținătorul de odinioară al unui repertoriu foarte bogat, precizează că din anul 1950, de cînd a încetat să mai lucreze la pădure, nu mai povestește decît întîmplător, deoarece nu mai are la îndemînă mediul uman căruia îi plăcea să-i povestească și pentru care își specializase oarecum creațiile (e vorba de mediul exploatărilor forestiere, foarte bine reprezentat în zonă). Vasile Man (71 ani, Toaca) mărturisește, de asemenea, că de circa 25 de ani, de cînd nu mai este cioban, nu mai povestește, pentru motivul că nu-i place să povestească copiilor ; singura ocazie ce i se mai oferă din cînd în cînd este desfăcatul porumbului. Vasile Petra (68 ani, Toaca), unul din cei mai buni povestitori ai satului său, spune că povestea la pădure, seară de seară. Din anul 1935, însă, de cînd, din cauza pierderii vederii, a părăsit lucrul la munte, nu mai povestește, pentru că ,,n-am cui, că nu mă mai duc la lucrări". În realitate, informatorul nostru mai poate fi auzit din cînd în cînd pe la șezători.

---

[1] Dégh Linda, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft*. Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung, Berlin, 1962, p. 167. Ceea ce se impune să precizăm este că afirmția aceasta i-a prilejuit-o autoarei investigarea unor medii folclorice în care povestitul viu dispăruse, bătrînii fiind singuri deținători — pasivi și ei — ai vechiului repertoriu de proză.

[2] *Ibidem*, p. 168.

[3] *Ibidem*, p. 167.

Rezultă din cele cîteva exemple date aici, la care s-ar putea adăuga numeroase altele, că povestitori de prestigiu odinioară , de la o anumită vîrstă, au încetat să-şi mai exercite cu aceeaşi asiduitate şi forţă funcţia lor, o dată cu retragerea din activitatea şi din mediul în care s-au format şi s-au afirmat ca povestitori. Lumea satului îşi aminteşte de ei ca de nişte povestitori buni, dar intrînd în legătură cu ei se constată fără dificultate că şi-au împuţinat repertoriul şi şi-au pierdut facilitatea de a-l mai comunica pe cel păstrat. Mediul în care au revenit, uneori după mulţi ani, nu-i mai mulţumeşte, după cum ei înşişi nu mai pot mulţumi întotdeauna acest mediu, producţiile lor nemafiind gustate aici.

În legătură cu constatările făcute, cîteva exemple ni se par utile pentru cunoaşterea proceselor ce au loc. Culegînd proză de la talentaţii povestitori Vasile Gliga a Rişchi (43 ani, Ibăneşti-Pădure) şi Petrea Puşcaş (54 ani, Ibăneşti) şi interesîndu-ne de sursele pieselor ce alcătuiesc repertoriul lor, am aflat că unele din piese au fost preluate de la Ion Dan (67 ani, Hodac) pe cînd lucrau împreună la exploatările forestiere de la Lăpuşna. Mergînd pe urmele acestei indicaţii, am reîntîlnit, într-adevăr, cîteva dintre poveşti, dar nu în repertoriul povestitorului hodăcean, ci numai în amintirea lui. Repertoriul acestuia, foarte bogat cîndva, s-a restrîns la cîteva piese (cinci titluri, din care numai două anunţau producţii ce au putut fi repovestite, restul fiind dispărute din memoria lui). Alte poveşti, auzite de Vasile Gliga de la Dumitru Iordace, mort de curînd în vîrstă de 76 ani, nu mai existau în repertoriul acestuia din urmă. Ca dovadă că le-a ştiut cîndva e şi mărturia Rafilei Todoran (40 ani, Ibăneşti-Pădure), care l-a auzit povestindu-le la şezătoare. Repertoriul din ultima perioadă a vieţii lui Dumitru Iordace era alcătuit din 12 piese, ceea ce nu reprezenta decît o parte din ceea ce ştia cu ani în urmă. Ion Todoran (45 ani, Ibăneşti), muncitor la pădure, a învăţat povestea *Mîndra lumii* de la consăteanul său Bozon Suceava, pe cînd lucrau împreună. Mergînd pe urmele indicaţiei lui am încercat să aflăm povestea din gura acestuia din urmă, dar, spre surprinderea noastră, Bozon Suceava nu şi-o mai amintea, aşa cum nu-şi mai amintea de altfel nici alte poveşti despre care acelaşi informator şi alţii spuneau că le-au auzit de la el.

Concluzia pe care o putem desprinde din exemplele citate este, pe de o parte că povestitorii remarcabili, cu un vast repertoriu, ajung la o anumită vîrstă — ce coincide în general cu ieşirea lor din mediul în care s-au format şi manifestat — să regreseze pînă la nerecunoaştere. O sărăcie şi epuizare artistică dureroasă, descurajantă, se aşterne parcă peste existenţa lor. Pe de altă parte, însă, ei continuă să trăiască spiritual prin prestigiul cîştigat anterior şi totodată prin exponenţii generaţiilor mai tinere, cărora le-au transmis nu numai bagajul poveştilor, ci şi farmecul artei lor narative. Ei continuă să se impună asemenea unor creatori de „şcoală''. Vestitul povestitor din Caşva, Vasile Husar, a încetat cu ani în urmă să-şi mai transmită plăsmuirile sale în proză ; acestea trăiesc însă prin cei ce s-au adăpat la izvoarele bogate ale talentului său şi care alcătuiesc astăzi o adevărată „şcoală'' de povestit în sat. E vorba de Florea Pop (40 ani), Ion Dan (43 ani), Alexandru Buţ (41 ani), care locuiesc în acelaşi capăt de sat în care se puteau auzi mai adesea naraţiunile sale ; în aceeaşi postură se află şi fiica lui, Maria Husar (44 ani), a cărei apariţie ca povestitoare se explică în ultimă analiză prin tradiţia din însăşi casa în care s-a născut şi a crescut. Poveştile lui Florea Moldovan, mort şi el în urmă cu 4 ani, se pot auzi în graiul lui Ion Tătar (44 ani), Tinca Crăciun (37 ani) şi alţi hodăceni care l-au ascultat pe cînd era în viaţă şi în plină activitate de povestitor.

Concluzia noastră găseşte puncte de sprijin şi în alte cercetări întreprinse anterior. Astfel Gabriela Vöö a întreprins o investigaţie în comuna Vaidacămăraş (jud. Cluj), unde trăia un povestitor remarcabil (Gh. Farkas), care îşi crease o adevărată faimă în satul său. Cercetătoarea a constatat însă că faima aceasta şi-o cîştigase povestitorul în tinereţe, iar la data culegerii repertoriului lui Farkaş sărăcise, cuprinzînd doar 7 — 8 piese, din cele 30 — 40 cîte număra înainte [4]. Interesante sugestii se găsesc, de asemenea, în antologia de proză populară alcătuită de O. Bîrlea [5]. Observăm mai întîi că 21 din cei 48 de informatori de la care a cules piesele aveau la data aceea sub 50 de ani. Dacă numeric informatorii vîrstnici deţin superioritatea, în ceea ce priveşte întinderea repertoriului primatul revine povestitorilor mai tineri. O. Bîrlea a întîlnit, e adevărat, în culegerile sale un mare număr de povestitori vîrstnici talentaţi ; nu ştim însă nimic precis despre evoluţia lor ca povestitori. Nu cunoaştem astfel amploarea pe care a avut-o repertoriul lor în tinereţe şi cu atît mai mult nu cunoaştem calitatea estetică a pieselor narate atunci. Nu este exclus ca, din punct de vedere valoric, stadiul la care au fost descoperiţi să reprezinte o fază din declinul lor artistic. Cazul comunicat de I. Faragó ni se pare demn de toată atenţia. În toamna anului 1967 a efectuat, împreună cu Kovács Ágnes, un sondaj folcloric într-un sat (Tetişi, jud. Cluj) cercetat la începutul anului 1940 [6]. Atenţia cercetătorilor s-a îndreptat către Gh. Máté (Balint), în vîrstă de 76 de ani, cel care cu un sfert de veac în urmă se dovedise a fi cel mai de seamă povestitor al satului. Spre surpinderea lor, au aflat că bătrînul Máté nu mai e în stare să povestească decît lacunar şi cu dificultate lungile sale basme de odinioară, ceea ce îl făcea să-şi ceară mereu scuze, să încerce să repare greşelile săvîrşite prin intercalarea unor episoade omise etc. Explicaţia acestei decăderi artistice a dat-o informatorul însuşi : n-a mai povestit din epoca primei culegeri [7]. Cauzele întreruperii povestitului, ce coincide în general, aşa cum spuneam, cu ieşirea interpreţilor dintr-o activitate colectivă, sînt, fireşte, mai numeroase, meritînd ele însele o cercetare aparte ; tocmai de aceea nu vom insista aici asupra lor.

Se impune să arătăm totuşi că povestitorii obişnuiţi ai satelor noastre, aceia ce s-au format ca povestitori în mediul familiei şi al satului, îşi menţin uneori prospeţimea pînă la bătrîneţe. Faptul depinde de condiţia fizică şi intelectuală a povestitorilor şi de împrejurările în care vieţuiesc : dacă există un povestit viu în mediul înconjurător, al familiei sau vecinilor, dacă există copii disponibili ascultării etc. Prin aceste elemente putem explica, de pildă, calitatea de povestitor a Mariei Lupu (77 ani, Hodac) şi Ştefan Secelean (64 ani, Hodac). Povestitorii vîrstnici care reuşesc să-şi antreneze ascultătorii reprezintă totuşi cazuri mai rare, deoarece procesul biologic al îmbătrînirii, care aduce de obicei după sine şi pierderea memoriei,slăbirea auzului etc., nu poate fi evitat. În creaţiile lor lacunele reprezintă astfel fenomene comune şi inevitabile. Nu o dată ni s-a întîmplat ca în cursul povestirii să se facă necesară intervenţia membrilor familiei unor asemenea inşi, atrăgîndu-le atenţia supra omiterii unor episoade. De exemplu Ioan Dîrloman (77 ani, Caşva) era mereu întrerupt de fiul şi nepoatele sale, care îi aduceau aminte că a „sărit'' peste cutare sau cutare crîmpei de poveste. Jenat puţin de situaţie, bătrînul revenea mereu cu aceeaşi motivare : n-a mai povestit de mult, de cînd nepoatele sale, ajungînd la şcoală, nu mai au timp să asculte poveşti, trebuind să-şi facă lecţiile.

---

[4] Vöö Gabriela, *Egy vajdakamarási mesemondó pályája* [Cariera unui povestitor din Vaidacămăraş], în „Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények”, XI (1967), nr, 2, p. 258—276.

[5] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1966, vol. III, p. 333—360.

[6] Cf. Kovács Ágnes, *Kalotaszegi népmesék*, [Poveşti din Călata], vol. II, Budapesta, 1944, p. 181—185.

[7] Informaţia ne-a fost dată de I. Faragó, care a participat, în 1967, împreună cu Kovács Ágnes şi cîţiva cercetători de la Secţia de etnografie şi folclor din Cluj, la o cercetare în satul amintit.

De regulă, repertoriul bătrînilor se restrînge, fie la piesele lor preferate, fie la acele pe care le-au povestit mai frecvent la cererea celor din jurul lor. Ni se par semnificative în acest sens informaţiile cuprinse în lucrarea amintită a lui O. Bîrlea. Din cei 27 de povetitori vîrstinici pe care îi citează, numai 9 au un repertoriu ce depăşeşte 15 piese ; faţă de aceştia, 14 din cei 21 de povestitori din generaţia de mijloc au un repertoriu mai bogat [8]. Majoritatea informatorilor bătrîni mărturisesc că în tinereţe au ştiut mai multe poveşti, dar că le-au uitat, după cum este foarte frecventă uitarea modului de înlănţuire a episoadelor şi chiar a anumitor epidsoade.

Ceea ce am putut constata în cercetările noastre pe teren, în zona Gurghiului, este că nu e vorba numai de un fenomen de amnezie, ci şi de o epuizare afectivă, explicabilă şi ea prin vîrstă. Povestitul presupune un efort intelectual, putere de concentrare etc. E un fenomen de creaţie. Poveştile multora din reprezentanţii acestei categorii de vîrstă ajung să se reducă la înşiruirea obiectivă a faptelor şi isprăvilor eroilor, care, în drumul lor, nu mai sînt însoţiţi de căldura cu care îi învăluia înainte acelaşi povestitor ; acesta a ajuns să se detaşeze de ei, să-i devină oarecum străini. În acest stadiu în poveşti nu mai pulsează viaţa de odinioară, rămînînd deseori simple scheme, interesante mai ales pentru cuprinsul lor de motive. Fireşte, lucrările trebuie văzute diferenţiat de la povestitor la povestitor. Sînt unii, şi nu puţini la număr, al căror stil mai aduce încă ceva din strălucirea dinainte ; ceea ce le lipseşte naraţiunilor comunicate de ei este mai ales intensitatea trăirii de către povestitor a destinului eroilor săi.

Făcînd o analiză a povestitorilor generaţiei de mijloc, observăm mai întîi că repertoriul lor se caracterizează prin întindere, ridicîndu-se în unele cazuri la un număr impresionant de piese. Dintre informatorii cu care am lucrat în valea Gurghiului putem cita nume ca Vasile Gliga a Rişchi (43 ani, Ibăneşti-Pădure), Ion Porav (47 ani, Ibăneşti), Florea Pop (40 ani, Caşva), Ştefan Jakab (46 ani, Glăjărie) ş.a. Datele pe care le-am desprins din antologia lui O. Bîrlea atestă acelaşi fenomen, după cum literatura de specialitate oferă numeroase alte exemple. Povestitorul Albert András, de exemplu, avea la 36 de ani un repertoriu ce cuprindea 70 de piese [9]. Spre deosebire de povestitorii vîrstinici, al căror repertoriu se restrînge treptat, cei tineri şi-l împrospătează, lărgindu-l continuu.

---

[8] Ovidiu Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 333—360.

[9] Dégh Linda, *lucr. cit.*, p. 168 ; autoarea face referire şi la Merkelbach-Pinck, ale căror poveşti din Lorena fuseseră culese de la oameni tineri.

Avem de-a face apoi, la aceeaşi categorie de povestitori, cu un repertoriu activ, mai ales în cazul celor ce lucrează la munte, ca muncitori forestieri. Ion Porav, Florea Pop, Ion Tătar, Petrea Puşcaş, Vasile Gliga a Rişchi, Maria Husar, Dumitru Farcaş zis Creţescu ş.a. îşi exercită intens funcţia de povestitori, fiind solicitaţi cu fiecare prilej ce se oferă. Una şi aceeaşi piesă revine astfel frecvent pe buzele lor.

Creaţiile povestitorilor cu care ne ocupăm sînt de regulă de mare întindere, merg aşadar în direcţia inversă schematizărilor celor vîrstnici. În rîndurile lor am surprins mai ales bogate contaminări şi combinări de tipuri şi chiar de piese întregi. Larga desfăşurare a naraţiunii face posibilă apariţia elementelor stilistice proprii ce-l individualizează pe interpret chiar în cadrul „şcolii'' pe care o reprezintă. Aceştia sînt principalii povestitori prin care schemele tradiţionale capătă viaţă, fiind îmbogăţite cu propria mentalitate şi experienţă de viaţă ; aici se petrece îndeosebi procesul de adaptare, localizare şi înnoire, atît de intim legate de permanenţa folclorului. Basmul clasic, tradiţional, valabil într-un spaţiu mai larg şi în epoci diferite, datorită caracterului său oarecum atemporal şi lipsit de concretizări în spaţiu, trece în graiul generaţiei de mijloc mai ales printr-un proces de contemporaneizare cu mult mai vizibil decît în trecut.

Tendinţa de nuvelizare a basmului din satele văii Gurghiului se leagă cu evidenţă de povestitorii din generaţia de mijloc. Fenomenul poate fi observat şi în alte regiuni ale ţării, aşa cum rezultă între altele, din notele lui O. Bîrlea privitoare la informatori [10]. Problema ce se ridică este dacă nu cumva tendinţa aceasta, de nuvelizare, constituie un atribut al epocii noastre ; nu cumva trebuie pusă pe seama mentalităţii şi gustului artistic al acestei generaţii ? Nu încape nici o îndoială că astăzi tendinţa la care ne referim este cu mult mai accentuată decît în trecut, datorită condiţiilor de viaţă specifice epocii noastre. Dar, aşa cum spuneam, unul şi acelaşi povestitor care în tinereţe era posesorul unui repertoriu vast, care îşi nara producţiile în proză fără să le afecteze integritatea, complăcîndu-se să zăbovească asupra diferitelor episoade, ajunge cu timpul nu numai la împuţinarea numărului de piese, ci şi la sărăcirea celor ce s-au păstrat în repertoriul său. Procesul amintit se leagă astfel nemijlocit de vîrsta povestitorului.

Un ultim aspect care ne-a reţinut atenţia în cercetările de teren se leagă de prezenţa scenică a povestitorului şi de puterea lui de dramatizare a naraţiunii. Nu vom insista aici asupra problemei, urmînd ca ea să fie dezvoltată, ca de altfel şi cele schiţate mai sus, în studiul nostru mai întins privitor la povestitorii din satele din Gurghiu. Menţionăm totuşi că şi ele sînt atribute valabile prin excelenţă aceleiaşi categorii de interpreţi.

Spuneam la început că problema raportului ce există între arta povestitului şi vîrsta povestitorilor depăşeşte interesul pur teoretic. Într-adevăr, dacă concluzia noastră se va verifica şi prin alte observaţii şi contribuţii, va fi necesară şi o orientare corespunzătoare în culegerea prozei populare, oferind atenţia cuvenită acelei categorii de vîrstă care se dovedeşte a fi mai favorabilă realizării artistice a naraţiunilor populare.

---

[10] Ovidiu Bîrlea, *lucr. cit.* (vezi de ex. repertoriul lui Moise Săracu, 52 ani, Teodor Stan, 42 ani, Emilian Fieraru 42 ani).

Odată lămurită, eventual, această problemă, socotim oportună abordarea ei pe un plan mai vast, într-o formulare care să depăşească sfera povestitului. Fireşte, fiecare categorie de vîrstă şi-a adus şi îşi aduce contribuţia ei la viaţa folclorică a unei colectivităţi sociale şi a unui popor. Fiecare grupă de vîrstă îşi are speciile ei preferate, adecvate condiţiei de vîrstă. Care este însă vîrsta la care creativitatea se manifestă mai intens, mai pozitiv sub raportul calităţii? Nu cumva realizarea artistică mai limitată a unor specii constituie rezultatul vîrstei de care se leagă ele cu preferinţă? Folclorul copiilor, de exemplu, pare să fie concludent în amintitul sens. Legenda se leagă în special de generaţia mai vîrstnică; în afară de faptul că e născută, în genere, din alte cerinţe decît cele estetice (ea răspunde unor cerinţe, unor întrebări de ordin ştiinţific), poate că îşi justifică limitele artistice şi prin vîrsta povestitorilor ce o cultivă cu predilecţie. Dar acestea sînt întrebări ale căror răspunsuri nu le-am căutat şi care ar putea beneficia de o cercetare specială.

L'ART NARRATIF ET L'ÂGE DES CONTEURS

Cet article représente le fragment d'une étude plus étendue consacrée aux conteurs des environs de la vallée de Gurghiu (département de Mureş). On essaie de donner une solution à un problème moins étudiée dans la littérature de spécialité, problème qui dépasse l'intérêt purement théorique : à quel âge, les conteurs de contes populaires se réalisent-ils du point de vue esthétique et acquièrent le répertoire actif le plus vaste? En d'autres mots, quel est l'âge le plus favorable au récit oral?

En se basant sur les recherches faites sur les lieux, dans la région mentionnée, les auteurs considèrent comme une erreur l'idée d'après laquelle les contes populaires constitueraient l'apanage des vieux qui seraient les possesseurs du plus riche répertoire et les conteurs les plus doués. Selon les auteurs, qui s'appuient aussi sur les recherches effectuées par d'autres folkloristes roumains et étrangers, les principaux possesseurs et colporteurs du patrimoine de la prose populaire se trouvent dans la génération moyenne (40 — 50 ans). Après cet âge, nous assistons, dans la plupart des cas, à la réduction quantitative du répertoire actif surtout, ainsi qu'à sa dégradation du point de vue esthétique (simplification du schéma des productions, réduction de la force épique, séparation accentuée entre les conteurs et les héros des contes, diminution de la force de dramatisation, etc.).

Conformément à l'opinion des auteurs, le problème du rapport qui existe entre l'âge du conteur populaire et la réalisation de la création pourrait être abordé sur un plan plus vaste, qui dépasse la sphère du récit oral.

Probablement, les limites artistiques de certaines espèces folkloriques s'expliquent aussi par l'âge des conteurs qui les cultivent de préférence.

FORMULE FINALE ÎN BASM

NICOLAE ROŞIANU

Cercetarea structurii şi funcţiilor formulelor iniţiale, pe baza materialului oferit de basmul românesc şi de basmele altor popoare (slave, romanice, orientale etc.), ne-a permis descoperirea unor reguli generale, cărora li se supun elementele structurale ale oricărei formule iniţiale [1]. Au fost identificate două tipuri de elemente — „afirmative" şi „negative", — care sînt determinate de cele două intenţii ale povestitorului : afirmarea (V) sau negarea ($\bar{V}$) verosimilităţii basmului (intenţii determinate, la rîndul lor, de atitudinea diferenţiată faţă de natura faptelor relatate în basm).

Elementele afirmative : E — existenţa eroului (eroilor) sau a faptului ce urmează a fi relatat („a fost", „a trăit", „s-a întîmplat") ; T — plasarea în timp a acţiunii (a eroilor) : „odată", „în vremurile de demult" ; S — plasarea în spaţiu („într-o ţară dinspre răsărit", „într-o împărăţie"). Fiecare element afirmativ îşi are, de regulă, perechea sa — elementul negativ ($E^{\bar{V}}$, $T^{\bar{V}}$, $S^{\bar{V}}$) : $E^{\bar{V}}$ (negare directă) — „n-a fost" ; $T^{\bar{V}}$ (negare indirectă, metaforică)—„cînd se potcovea puricele", „cînd se coceau ouăle în gheaţă", „cînd eram mama lui tata", „cînd eram tata lui tata", „cînd pe deasupra cîmpiilor zburau potîrnichi fripte" („formula imposibilului") ; $S^{\bar{V}}$ — „întrun sat fără case", „după soba noastră".

Am alcătuit o schemă universală care fixează structura formulelor iniţiale, indicînd totodată caracterul elementelor constitutive (afirmativ sau negativ). În această schemă poate fi încadrată orice formulă iniţială :

$$\begin{array}{ccc|c} E & T & S & V \\ \hline E^{\bar{V}} & T^{\bar{V}} & S^{\bar{V}} & \bar{V} \end{array}$$

Formulele afirmative sînt universale, ele pot începe orice basm, în timp ce formulele negative se întîlnesc, de regulă, numai în basmul fantastic.

Formulele negative au apărut mult mai tîrziu, comparativ cu cele afirmative, şi anume atunci cînd basmul începe să fie considerat produs al ficţiunii poetice (numai în aceste condiţii putea să apară tonul de glumă,

---

[1] Vezi N. Roşianu, *Formule tradiţionale în basm* (*formule iniţiale*), în „Romanoslavica", XVII (sub tipar).

Rev. etn. folcl., t. 14, nr. 4, p., 271–293, Bucureşti, 1969

ironic, parodistic, specific „formulei imposibilului"). Se schimbă și funcțiile formelor inițiale; plasarea acțiunii în timp și în spațiu rămîne o funcție secundară. În formula negativă, timpul și spațiul constituie un pretext, un mijloc pentru crearea unei anumite atmosfere, propice comunicării și receptării basmului. Funcția principală a formulelor inițiale constă în introducerea ascultătorilor în lumea miraculoasă a basmului (fantastic).

Varietatea, originalitatea formulelor inițiale se datorează nu atît structurii lor, care se reduce la cîteva scheme stabile, cu reguli destul de stricte, cît, mai ales, modului cum sînt concretizate și combinate elementele respective în cadrul schemei universal-valabile. În basmul românesc, de pildă, elementul $T^{\overline{V}}$ are concretizări diferite; am identificat treizeci de variante ale acestui element ($T_1^{\overline{V}}\ldots{}_{30}$), care, combinîndu-se, alcătuiesc o multitudine de formule inițiale complexe, conferind basmului nostru, chiar de la început, un înalt grad de expresivitate.

Concluziile la care am ajuns în urma cercetării formulelor inițiale și, în special, unele ipoteze referitoare la istoria acestor formule ușurează într-o măsură considerabilă studierea formulelor finale, unde vom identifica numeroase aspecte similare [2]; și aici trebuie să avem în vedere atitudinea diferențiată a povestitorului față de basmul său, care se concretizează în forme foarte variate. Prin urmare, și în formulele finale se manifestă la povestitor fie tendința de a sublinia, într-un fel sau altul, direct sau indirect, verosimilitatea întîmplărilor relatate, prin folosirea unor formule afirmative, fie tendința de a califica basmul drept o ficțiune, apelînd la formule negative.

Formulele finale, în comparație cu cele inițiale, sînt mult mai bogate și mai variate atît în basmele românești, cît și în basmele altor popoare. Am identificat, de pildă, cazuri cînd formula finală este prezentă chiar și atunci cînd cea inițială lipsește, încercînd parcă să suplinească și funcțiile acesteia.

Frecvența superioară a formulei finale — fenomen caracteristic pentru basmele tuturor popoarelor —.are cauze multiple, dintre care subliniem necesitatea exprimării, într-o formă sau alta, a unei „concluzii", a unei atitudini, al căror sens depinde de natura subiectului, de povestitor, de auditoriu și, desigur, de gradul de intensitate a tradiției.

Basmul românesc ne oferă o gamă foarte variată de formule tradiționale finale, dintre care cea mai frecventă este formula prin care povestitorul își informează auditoriul asupra participării sale la ospățul împărătesc. Altfel, declară un povestitor, „de unde aș ști eu cum a fost acolo". Acest tip de formulă conține patru elemente, fiecare îndeplinind o anumită funcție: 1) prezența povestitorului la ospățul împărătesc (P); 2) acțiunile povestitorului (A); 3) deplasarea povestitorului de la locul acțiunii la ascultători (D); 4) scopul deplasării — comunicarea basmului (B).

---

[2] Problemele pe care le vom trata aici fac parte dintr-o lucrare mai amplă, scrisă între anii 1964—1966, care cercetează, pe plan comparativ, formulele tradiționale din basm (lucrarea respectivă a constituit teza noastră de doctorat, susținută la Moscova în anul 1967). În articolul de față ne vom referi, în primul rînd, la basmul românesc, totodată însă vom aduce în discuție și unele aspecte similare din basmele altor popoare (vezi N. Roșianu, *Традиционные формулы сказки* — autoreferatul tezei de doctorat, Moscova, 1967).

Reproducem cîteva variante ale acestor elemente : „Eram şi eu acolo [P]. Ba încă am jucat şi o horă de-ale mari $[A_1]$” $[PA_1]$[3] ; „Ş-am fost şi eu acolo [P] ş-am băut $[A_2]$ ş-am mîncat $[A_3]$, ş-am jucat $[A_1]$” $[PA_2A_3A_1]$[4] ; „Ba m-am dus şi eu la nuntă [P] ... Am băut $[A_2]$ şi am mîncat $[A_3]$ cît un sat” $[PA_2A_3]$[5] ; „Dar eu, care am fost martur la toate astea [P] ..., am rupt-o la fugă de mi-am pierdut călcîile la ciubote şi ajungînd aice : am intrat pe uşi colea [D] de v-am spus poveste-aşa [B]” [PDB][6] ; „Da eu i-am lăsat pe dînşii acolo bînd şi petrecînd ş-am venit [D] şi v-am spus povestea [B]” [(P) DB][7] ; „Eu i-am lăsat drăgostindu-se şi pupîndu-se şi-am venit la dumneavoastră [D] şi v-am spus povestea [B][8]” [(P)DB][9].

Aşadar, povestitorul — ca „martur la toate acestea” — vrea să convingă pe ascultător de adevărul întîmplărilor relatate. Pentru sublinierea caracterului afirmativ al acestor formule — ca şi în cazul formulelor iniţiale — trebuie să adăugăm semnul V. Rezultă, astfel, scheme mult mai fidele sensului formulelor respective, mai exact, intenţiei pe care povestitorul o exprimă : $[PA_1]^V$, $[PA_2A_3A_1]^V$, $[PA_2A_3]^V$, $[PDB]^V$, $[(P)\ DB]^V$, $[(P)\ DB]^V$. Prin urmare, ne încredinţează povestitorul, „am fost şi eu acolo, şi am văzut toate chefurile, că de n-aş fi fost, de unde aş fi ştiut eu să vă povestesc ... ”[10], deci, am adăuga noi, nu v-am minţit.

Un alt tip de formulă apare în urma schimbării sensului elementelor care definesc acţiunile povestitorului ca participant la ospăţul din poveste (A_1, A_2, A_3...). Ca şi elementul $\bar{V}$ din formula iniţială, noile elemente vor nega veridicitatea participării la ospăţ, prin descrierea unor acţiuni imposibile din punct de vedere practic. Şi aici, prin urmare, apare aceeaşi „formulă a imposibilului” : „Eram şi eu p-acolo [P] şi căram mereu la vatră lemne cu frigarea $[A_4^{\bar{V}}]$, apă cu ciuru $[A_5^{\bar{V}}]$ şi glume cu căldarea $[A_6^{\bar{V}}]$” ; $[(A_4A_5A_6)^{\bar{V}}]$[11] ; „Eu încă mă aflam pe acolo [P], tăiam lemne cu sapa $[A_7^{\bar{V}}]$ şi căram apă cu ciuru $[A_5^{\bar{V}}]$” $[P(A_7A_5)^{\bar{V}}]$[12].

În formula finală afirmativă lipseşte tonul de glumă, de parodie în atitudinea povestitorului faţă de basmul său. Desigur că prezenţa povestitorului (P), ca „martur” al întîmplărilor petrecute în poveste sau ca „invitat” la ospăţul împărătesc, nu constituie un „argument” al veridicităţii basmului narat, mai ales dacă avem în vedere faptul că ospăţul unde povestitorul mănîncă, bea şi se veseleşte (A_1A_2... etc.) are loc într-o vreme—după cum o definesc formulele iniţiale din basmul fantastic — „cînd mîncau şoarecii pe pisici”, „cînd peştii cei mici înghiţeau pe cei mari” etc. Aşadar, între formulele iniţiale afirmative şi cele finale de acelaşi tip există o deosebire evidentă. Dacă în formula inițială, de pildă, elementul V („dacă n-ar fi, nu s-ar povesti") poate sluji, într-un fel, drept „argument" al verosimilității întîmplărilor ce urmează a fi relatate, în formula finală, P — indiferent dacă este urmat de A^V sau $A^{\overline{V}}$ — constituie, prin el însuși, o negare a veridicității. Formula finală $P(A_1A_2)^V$ numai aparent are un caracter afirmativ; în acest caz, elementul V — datorită raportului de incompatibilitate dintre P și V — este, în realitate, un $\overline{V}$ „voalat". În formulele finale însă în care elementul A își schimbă sensul, devenind element negativ ($A^V \rightarrow A^{\overline{V}}$), intenția ironică a povestitorului este evidentă.

---

[3] I. C. Fundescu, *Basme, oraţii, păcălituri şi ghicitori*, Bucureşti, 1875, p. 26.

[4] Al. Vasiliu, *Poveşti şi legende*, Bucureşti, 1927, p. 223.

[5] C. Rădulescu-Codin, *Îngerul românului ...*, Bucureşti, 1913, p. 79.

[6] I. G. Sbiera, *Poveşti populare româneşti*, 1886, p. 243.

[7] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 123 ; cf. p. 39.

[8] *Ibidem*, p. 92.

[9] Din ultimele două formule, elementul P lipseşte, în sensul că povestitorul nu afirmă direct : „am fost şi eu acolo” ; prezenţa elementului D, însă, presupune întotdeauna existenţa elementului P. Pentru redarea cît mai exactă a formulei, am pus elementul respectiv în paranteză : [(P) DB].

[10] P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, vol. I — III, Edit. „Ancora”, Bucureşti 1929, III, p. 17.

[11] I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 76 ; cf. P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 69.

[12] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32.

Principala funcție a formulelor finale — avem în vedere, în primul rînd, basmul fantastic, căruia îi sînt proprii formulele negative — o constituie transpunerea ascultătorilor din lumea fantastică a basmului în lumea reală. Dacă în formula inițială povestitorul urmărește să creeze o anumită atmosferă propice comunicării și, bineînțeles, ascultării basmului, în formula finală „destramă" această atmosferă, revenind, de regulă, la tonul de glumă, specific elementului $\overline{V}$ din formula inițială, care îmbracă aici, după cum vom vedea, forme mult mai variate.

Formula finală cea mai frecventă în basmul românesc este „Iar eu încălecai pe-o șa și vă spusei povestea așa". Avînd în vedere faptul că expresia „încălecai pe-o șa", atît separat cît și în contextul folcloric, rămîne, la prima vedere, ininteligibilă — în privința sensului pe care povestitorul ar putea să-l dea încheierii basmului prin folosirea formulei respective —, B. P. Hasdeu încearcă s-o explice apelînd la limba veche italiană. Astfel, identificînd în *Decameronul* lui Boccaccio expresia „novella a cavallo", Hasdeu presupune că în vechea italiană basmul se numea „novella a cavallo", prin urmare expresia „încălecai pe-o șa" trebuie considerată a fi o moștenire latină. În ceea ce privește sensul expresiei respective, autorul încearcă să-l explice etimologic : în latină, „inequito" (încalec), construit cu dativul, înseamnă „a rîde de cineva", „a-l lua peste picior", așadar, expresia noastră „încălecai p-o șa" este sinonimă cu „am glumit sau am mințit" [13].

Desigur, sensul poate fi și acela de care vorbește Hasdeu dar explicațiile privind apariția formulei respective nu credem că trebuie căutate atît de departe, ci în însuși basmul românesc. Formula capătă sens numai dacă o încadrăm în sistemul celorlalte formule românești. Am identificat în formulele finale analizate cele patru elemente compoziționale (P, A, D, B) ; dar, după cum am arătat, nu toate elementele sînt obligatorii în una și aceeași formulă, întrucît prezența unora presupune existența altora (D, spre exemplu, presupune existența elementului P și, uneori, chiar a lui B). În formula analizată de Hasdeu sînt prezente numai două elemente : D și B. Avînd în vedere însă faptul că elementul D presupune existența elementului P, formula capătă dintr-o dată sens; schematic ea poate fi redată astfel : (P) D B. Încercăm „reconstituirea" formulei probabile după modelul căreia a luat naștere formula noastră :

*Am fost și eu acolo (P), apoi am încălecat pe un cal (pe-o șa, pe-un cal cu șaua . . .) de-am venit (D) și v-am spus povestea (B) [P D B].

În unele basme aromâne, elementul P este menținut, iar D are sensul din formula probabilă : „ . . . fui și eu aclo [P] și încălecai pri un cal cu şauă şi vinii [D] z-v-aspun un părămio [B]” [B D B][14]; „Eram şi eu acolo cînd se făcea nunta şi haraua [P] şi vhineam pe un cal cu şaua ... [D]” [PD (B)][15].

---

[13] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, vol. III, București, 1893, col. 2645.

Nu trebuie ignorat şi un alt aspect : avem de-a face cu o formulă în versuri, mult simplificată, căreia ritmul şi rima i-au asigurat o frecvenţă deosebită. Desigur că, un timp, versiunile în proză şi în versuri au circulat paralel, apoi, treptat, formula în proză a încetat să mai fie folosită. În privinţa sensului acestei formule, considerăm că nu e nevoie să apelăm la limba latină pentru a demonstra că expresia „încălecai pe-o şa” este sinonimă cu „v-am minţit”; sinonimia nu se datoreşte însă latinescului „inequito”. Sensul respectiv (am glumit, am spus o minciună) nu este dat de expresia ca atare, ci de elementul P (prezenţa povestitorului la ospăţul din poveste). Alăturarea acestor două elemente — logic imposibilă — care se exclud (povestitor, persoană reală contemporană cu ascultătorii — timpul din basm) imprimă formulei sensul pe care Hasdeu îl desluşeşte ca provenind din limba latină.

Credem, totodată, că atît povestitorii cît şi ascultătorii presupun, în general, existenţa calului cînd folosesc expresia „încălecai pe-o şa”, şi nu gîndesc la şa ca atare, deci la un fel de „şa zburătoare”, gen „covor zburător” (cu toate că această posibilitate nu este exclusă). Ipoteza noastră poate fi susţinută şi de existenţa, în limba vorbită, a unor expresii în care cuvîntul „şa” are sensul arătat mai sus : „urcă-te-n şa”, „dă-te jos din şa”, „saltă-l în şa”, „a căzut din şa” etc. Prin urmare, trebuie subliniat caracterul verosimil al elementului D (D^{V}), pentru că, în alte variante, D îşi va schimba sensul, devenind el însuşi purtător al negaţiei ($D^{\overline{V}}$).

Aşadar, formula finală „iar eu încălecai pe-o şa şi vă spusei povestea aşa” [(P) D_1B][16] a apărut, fără îndoială, pe baza unor modele, al căror sens l-a păstrat, redîndu-l într-o formă mult simplificată, concentrată.

Am insistat mai mult asupra acestei formule, întrucît înţelegerea sensului pe care ea îl reprezintă şi, mai ales, identificarea elementelor structurale — care de fapt sînt purtătoare ale sensului respectiv — ne ajută la înţelegerea altor formule finale construite pe aceleaşi principii.

După modelul formulei finale analizate au apărut numeroase formule care prezintă o foarte mare varietate. Noile formule iau naştere printr-un procedeu ingenios : şaua (D_1) este înlocuită printr-o fiinţă sau printr-un lucru ; rezultatul va fi însă acelaşi, întrucît fiinţa introdusă este o insectă, o pasăre sau o altă vietate care, bineînţeles, nu poate fi folosită ca mijloc de transport : „ Iar eu încălecai pe-o viespe/ Şi vă spusei astă poveste” [(P) $D_2^{\overline{V}}$ B][17]; „M-am suit (încălicat) pe-un pai de secară/ Şi v-am spus o poveste în ia (stă) sară” [(P) $D_3^{\overline{V}}$B][18]; „Şi m-am suit pe-o roată/ Şi v-am spus-o toată” [(P) $D_4^{\overline{V}}$B][19]; „Iar eu venii călare p-un cocoş,/ Ca să nu viu pe jos/ Şi vă spusei astă poveste,/Care a fost şi nu mai este” [(P) $D_5^{\overline{V}}$B][20];

---

[14] P. Papahagi, *Basme aromâne*, Bucureşti, 1905, nr. 46.

[15] B. P. Hasdeu, *op. cit.*, III, col. 2644.

[16] În continuare, elementul D va fi numerotat. Primul element este, prin urmare, „încălecai pe-o şa” (D_1).

[17] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, Bucureşti, 1892, p. 108.

[18] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 60, 231 ; cf. I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 48, 168.

[19] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 147, 178 ; cf. P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 100.

[20] D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 243.

,,Și mă suii p-un cocoș,/ Să nu viu pe jos/ Și p-un arici,/ De-ajunsei pin-aici" [(P) $D_5^{\bar{V}}D_6^{\bar{V}}$(B)] [21]; ,,Încălecai p-un mărăcine,/ Să m-asculte orișicine" [(P) $D_7^{\bar{V}}$ B^{V}] [22]; ,,Încălecai pe-o mia pîrlită,/ Să fie povestea răspîndită" [(P) $D_8^{\bar{V}}$B] [23]; ,,Și-am încălecat pe-o găină,/ Ca să nu vin pin tină" [(P) $D_9^{\bar{V}}$ (B)] [24].

Formulele finale citate nu sînt altceva decît concretizări diferite ale elementului D, care, de data aceasta, depășește limita verosimilului. Dacă formula (P) D_1B (D = șa) își mai păstrează caracterul afirmativ, întrucît D rămîne verosimil (D^V), iar P lipsește, acum (șa→viespe, cocoș, arici, roată etc.) formula devine negativă, însuși D transformîndu-se într-un purtător al negației ($D^{\bar{V}}$), el fiind o variantă a ,,formulei imposibilului".

Varietatea elementului D se datorește și faptului că ,,mijloacele de deplasare" ($D^{\bar{V}}$) sînt practic nelimitate, utilizarea lor depinzînd în exclusivitate de imaginația și talentul povestitorului.

Treptat, legătura noilor formule cu vechile modele pe baza cărora au apărut începe să fie mai puțin sesizabilă; așa se poate explica dispariția elementelor P și A, iar, uneori, chiar a elementului B. Înclinăm să credem că, inițial, formulele finale care se referă la prezența povestitorului cuprindeau majoritatea elementelor (P, A, D, B). Astfel de formule se foloseau numai în cazul cînd basmul se încheia cu nunta eroului, participarea la ospățul împărătesc fiind un ,,vis" atît al povestitorilor, cît și al ascultătorilor, care mîncau ,,numai mămăliguța cu zama ei" [25] și ,,înghițeau în sec, și-și lingeau buzele, numai gîndindu-se la vinurile și mîncările lor împărătești" [26]. Treptat, pe măsură ce formulele respective au început să fie folosite și în acele basme unde nu avea loc nici un fel de nuntă, unele elemente — în primul rînd A (acțiunile povestitorului la nuntă) și P (prezența povestitorului la nuntă) — erau de prisos, ceea ce a și dus la excluderea lor din formulă. Fără elementele respective, formulele pot să încheie orice basm, indiferent dacă nunta are sau nu loc.

Pînă acum, în formulele analizate, negația era exprimată indirect, prin folosirea elementului $D^{\bar{V}}$; paralel însă, apar și formule în care negația este directă. De data aceasta, purtătorul negației va fi B, care se transformă în $B^{\bar{V}}$; ,,M-am suit pe-o prăjină/ Și v-am spus o minciună" [(P) $D_{10}^{\bar{V}}B^{\bar{V}}$] [27]; ,,Și-am încălecat pe-o căpșună/ Și v-am spus și eu o minciună" [(P)$D_{11}^{\bar{V}}B^{\bar{V}}$][28]; ,,M-am încălecat pe-un pai de secară/ Și v-am spus o minciună în astă sară" [(P) $D_3^{\bar{V}}B^{\bar{V}}$] [29]; ,,Mă suii pe-o rădăcină/ Și vă spusei astă minciună"

---

[21] G. Catana, *Poveși poporale din Banat*, vol. I — II, 1908, II, p. 109.

[22] P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 199.

[23] D. Stăncescu, *op. cit*, p. 296.

[24] T. Frîncu și G. Candrea, *Romînii din Munții Apuseni*, București, 1888, p. 243.

[25] C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 32.

[26] D. Stăncescu, *Basme culese din popor*, București, 1885, p. 42.

[27] I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 261; cf. M. Eminescu, *Călin Nebunul*, în *Antologie de literatură populară*, vol. II, *Basmul*, 1956, p. 254.

[28] M. Lupescu, în ,,Șezătoarea", VI (1901), p. 17 (cf. *Antologie* ..., p. 412); cf., de asemenea, I. Creangă, *Amintiri, povești, povestiri*, București, E.S.P.L.A, B.P.T., nr. 6, p. 143.

[29] I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 169, 177.

$[(P)D^{\bar{V}}_{12}\,B^{\bar{V}}]$ [30]; ,,Mă suii pe-o custură ruginoasă/Și povestea fu cam mincinoasă" $[(P)\ D^{\bar{V}}_{13}\,B^{\bar{V}}]$ [31].

În aceste formule, elementul D se păstrează, dar nu se mai alătură elementului B (poveste), ci elementului $B^{\bar{V}}$ (minciună). Trebuie, de asemenea, să subliniem prezența rimei (asonanței)în formulele de mai sus; prin urmare, alegerea lui D nu se face la întîmplare : în primul caz $[(P)\ D^{\bar{V}}_{2}\ B]$, D rimează cu B (viespe-poveste), iar în al doilea $[(P)\ D^{\bar{V}}_{9,10}\,B^{\bar{V}}]$ D rimează cu $B^{\bar{V}}$ (prăjină — minciună, căpșună — minciună, rădăcină —minciună etc.).

Alteori, elementul D este exclus din formulă : ,,Și eu mîncai o alună/ Și vă spusei o minciună" [32]. Acest lucru vorbește despre faptul că D, treptat, și-a pierdut sensul inițial (deplasarea povestitorului), prin urmare întreaga formulă nu mai este legată ca sens de modelele pe baza cărora a apărut. Schimbarea sensului elementului D atrage după sine și eliminarea lui B ($B^{\bar{V}}$), formula căpătînd sensuri cu totul noi : ,,Și încălecai pe-o lingură scurtă $[\dot{D}^{\bar{V}}_{14}]$ Să lovesc peste nas pe-ăl de n-ascultă" [33]; ,,Și încălecai pe-un iepure șchiop $[\dot{D}^{\bar{V}}_{15}]$ Să vă fie cu noroc" [34]; ,,Încălecai pe-un lemn $[\dot{D}^{\bar{V}}_{16}]$ La bine să vă îndemn" [35]; ,,Iar eu mă suii pe-un cui $[\dot{D}^{\bar{V}}_{17}]$ Să nu vi-o mai spui" [36]; ,,Iar eu încălecai pe-un fus $[\dot{D}^{\bar{V}}_{18}]$ Să trăiască cine a spus" [37]; ,,Iar eu încălecai pe-o viespe $[\dot{D}^{\bar{V}}_{2}]$ Și o lăsai la-mneavoastă-n iesle,/ Să te duci, cucoane, că ești stăpîn, / Să pui să-i dea și ei nițel fîn" [38]; ,,Mă suii pe on cărbune și n-am ce mai spune" [39] $[\dot{D}^{\bar{V}}_{19}]$ [40].

Elementul D are în basmul românesc și alte formulări; într-un basm cules de M. Eminescu, de pildă, întîlnim următoarea formulă :

,,Și el a făcut o nuntă strașnică ... Dar el nu era așa tare la inimă ca să ție pe acelea rău, ca aceia pe asta a lui; el tot ținea ca la cumnatele lui, ș-o făcut un bal strașnic, și eram și eu acolo ... și ei a făcut o ulcicuță de papară și m-o dat pe uș-afară, de mie mi-a fost ciudă și m-am dus în grajd și mi-am ales un cal cu șaua de aur, cu trupul de criță, *cu picioarele de ceară*, cu coada de fuior, cu capul de curechi, cu ochii de neghină, ș-am pornit p-un deal de cremene : picioarele se topeau, coada-i pîrîia, ochii pocneau; ș-am încălicat pe-o prăjină și ți-am spus o minciună, *ș-am încălicat pe o poartă* și ți-am spus-o toată "[41].

M. Eminescu ne oferă o formulă combinată, în care aflăm două concretizări noi ale elementului D : calul cu picioarele de ceară ($D^{\bar{V}}_{20}$) și poarta ($D^{\bar{V}}_{21}$) $[P\ D^{\bar{V}}_{20}D^{\bar{V}}_{10}D^{\bar{V}}_{21}B]$.

---

[30] P. Savin, *Mîndrul Florilor*, [f. a.], p. 131.

[31] I. Pop-Reteganul, *Povești ardelenești*, vol. I — V, Brașov, 1888, III, p. 26.

[32] D. Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, București, 1893, p. 172.

[33] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 210; C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 257 ; I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 116.

[34] D. Stăncescu, *Glume și povești*, Craiova, 1895, p. 185.

[35] D. Ispirescu, *op. cit.*, III, p. 95.

[36] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 55.

[37] C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 113 ; P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 285.

[38] D. Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, p. 117.

[39] T. Frîncu și G. Candrea, *op. cit.*, p. 258.

[40] În aceste formule, elementul D și-a pierdut sensul inițial (deplasarea povestitorului), îndeplinind acum funcții noi. Vom continua totuși să-i păstrăm simbolul (D), notînd însă printr-un punct schimbarea survenită ($\dot{D}$).

[41] M. Eminescu, *Călin Nebunul*, în *Antologie* ..., p. 254.

Elementul $D^{\overline{V}}_{20}$ (calul de ceară) nu este tipic pentru formula finală românească, în schimb are o frecvență deosebită în basmele ruse, ucrainene şi bieloruse, unde întîlnim calul de ceară, de gheață sau de smoală, șaua de ridichi, frîul de mazăre etc. ; soarele topeşte calul, porcii mănîncă șaua, iar găinile frîul. Asupra acestui aspect — pierderea darului primit de povestitor — vom reveni ; aici ne limităm la reproducerea unui singur exemplu din culegerea lui A. N. Afanasiev, notînd totodată sursele unor formule similare din basmele ucrainene şi bieloruse : ,, . . . и пошел пир на весь мир ! И я там был, мёд-вино пил, по усам текло, в рот не попало. Дали мне *лошадку восковую*, плетку гороховую, уздечку репяную; увидел я — мужик овин сушит, привязал тут лошадку — она растаяла, плетку куры склевали, а уздечку свиньи съели!'' [42]

Elementul D este foarte original într-un basm publicat de I. A. Candrea şi Ov. Densusianu : ,,El a făcut o nuntă frumoasă şi am fost şi eu la nuntă, m-au încărcat într-un tun și m-au svîrlit de-am picat tocmai pe scaun aice, de vă spun povestea'' [P $D^{\overline{V}}_{22}$ B] [43].

Motivul deplasării povestitorului, încărcat într-o armă de foc ($D^{\overline{V}}_{22}$), îl întîlnim şi în Moravia : ,,Și de multă veselie nuntașii dădeau din pistoale ; unul din greşeală, în loc de glonț, m-a băgat în pistol pe mine, a tras și m-a aruncat drept aice'' [(P) $D^{\overline{V}}_{22}$ (B)] [44]. Acelaşi motiv este prezent și într-un basm din Silezia : ,,Și atunci veni vînătorul și mă încărcă în pușcă, trase şi ajunsei aici . . . '' [(P) $D^{\overline{V}}_{22}$ (B)] [45].

Într-un basm norvegian, povestitorul încalecă pe un obuz cînd se trăgeau salve de salut și zboară către ascultători [(P) $D^{\overline{V}}_{22}$ (B)] [46].

Elementul $D^{\overline{V}}_{22}$ nu este caracteristic basmului românesc ; are însă o frecvență deosebită în basmul ucrainean şi în cel bielorus :

,,На тIм весIльI я сам був, так менI дали Iсти и пити, що по бородI тIкло, а в горли сухо було, а я як ся впив, той ляг спати в солому. ТII всI гоcттI так же, як ся попили, та й взяли стрIляти. Але еден з них взяв набивати гармату, та й и мене замIшав в солому, на мисцI флейтуха, то як вистрIлив, то я аж тут залетIв и сказав вам сюю прахтику'' [PAA$D^{\overline{V}}_{22}$ B];[47] ,,Да я там быў: мед, вино пIў, по усам и по бородзе целко, а ў рот не попало, я ўзяўся за вухо и в роци сухо; оглянууся назад, Iздець войско солдат, яны мене падхвацIлI, зарадзIлI пушку, выстралIлI, ў тую старону, откуль я прышоў. Я остаўся неўредзIм, сеў на мосту I ету казку кажу'' [PAA $D^{\overline{V}}_{22}$ B][48].

---

[42] A. N. Afanasiev, *Народные русские сказки*, vol. I — III, Moscova, 1958, III, p. 242 ; cf. E. R. Romanov, *Белорусский сборник*, vol. I — VI, Vitebsk-Moghiliov, 1887—1901, III, p. 205, IV, p. 149.

[43] I. Candrea şi Ov. Densusianu, *Povești din diferitele ținuturi locuite de români*, Bucureşti 1909, p. 93.

[44] B. M. Kulda, *Moravské narodni pohádky, pověsti, obyčeje a pověry*, vol. I — II, Praga, 1874 — 1875, I, p. 148 ; cf. B. P. Hasdeu, *op. cit.*, III, col. 2641.

[45] J. Bolte — G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder-Grimm*, vol. IV, Leipzig, 1930, p. 28.

[46] *Ibidem.*

[47] P. Ciubinski, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно русский край*, vol. I — II, Petersburg, 1872—1878, II, p. 635 ; cf. p. 35, 63. Notăm aici o formulă asemănătoare din repertoriul unui povestitor român contemporan, citată de O. Bîrlea : ,,Venîră nișt'e ţigani şî loară n'est'e cîlț. Io m-am fost ascuns aco după sporu-ăla, după soba-mpăratului. Sî bagară în tun și dederă d'e veselie — tăiară mese, tăiară scaun'e, tăt'e pișoarele le băgară-n oale. Şî făcură petreśere mare. Şi cîn dederă să pușt'e, pă min'e m-or băgat cu cîlțî eia aco şi, vup ! cu min'e-ai naint'ea dumn'eavoastă !'' Vezi O. Bîrlea, *Prefață* la *Antologie de proză populară epică*, vol. I, Bucureşti, 1966, p. 79.

Elementul $D^{\overline{V}}_{22}$ este atestat şi în basmele slavilor de apus, şi chiar în unele basme sîrbeşti (aici însă are o frecvenţă mai scăzută) [49]. În continuare, dăm cîteva exemple în care elementul D prezintă forme variate în basmele altor popoare (în basmele italiene, franceze, ruse) : ,,Me dettero cunfetti / Uno la dava al gallo/ Che mi portava a cavallo'' ; ,,J'étais là moi-même comme tornebroche ; mais comme je trempais mon doigt dans toutes les sauces, un grand diable de cuisinier vint, qui me donna un coup de pied dans le c . . . et me lança jusqu'ici pour vous conter ce joli conte'' [P A $D^{\overline{V}}$ B] [50].

Aceeaşi formulă, într-o altă variantă, accentuează caracterul neverosimil al elementului D (D^{V}) : ,,J'étais par-là aussi . . . un grand diable de cuisinier qui était là, avec ses sabots . . . me donna un coup de pied . . . et me lança sur le haut de la montagne de Bré, et je suis venu de là jusqu'ici, pour vous raconter cette histoire'' [P A $D^{\overline{V}}$ B] [51].

,,Я тут на свадьбе был. . . взяли меня за нос и бросили на мост; я катился, да катился, да здесь и очутился'' [P $D^{\overline{V}}$ (B)] [52].

Aşadar, după cum uşor se poate observa din exemplele citate, elementele formulei finale româneşti (P A D B) se pot întîlni în basmele celor mai diferite popoare, confirmînd universalitatea schemei noastre. În acelaşi timp, ele confirmă — după cum vom vedea şi din exemplele ce vor urma — poziţia dublă pe care o au unele din aceste elemente (A^{V} — $A^{\overline{V}}$, D^{V} — $D^{\overline{V}}$).

Am văzut că în formula finală românească elementul P este urmat foarte rar de elemente afirmative (A^{V}, D^{V}, B^{V}) ; de cele mai multe ori el este negat fie de $A^{\overline{V}}$ sau de $D^{\overline{V}}$, fie de $B^{\overline{V}}$. Acelaşi fenomen are loc şi în formula finală din basmele altor popoare. În basmele slavilor de răsărit, de pildă, mai ales în basmul rus, un loc deosebit îl ocupă următoarea formulă : ,,Я там был, мед-вино пил по усам (бороде, губам) текло, а в рот не попало'' [53]. Basmele bieloruse şi ucrainene folosesc aceeaşi formulă, care se reduce din punct de vedere structural la următoarea schemă : PA^{V} $A^{\overline{V}}$. Prin urmare, ne comunică povestitorul, ,,am fost şi eu la ospăţul împărătesc'' (P), am băut (A^{V}) şi totuşi n-am băut nimic ($A^{\overline{V}}$).

Aceeaşi structură o au şi celelalte variante ruseşti, indiferent de concretizările elementului A : ,,. . . в городе я была, мед я пила, чашка с дырой, рот кри́вый, по губам всё вытекало, в рот не попало'[54]; ,,На тех пирах и я бывал, мёд-вино пивал — сколько ни пил — только усы обмочил!" [55]; „Стали пить, гулять, веселиться... Прочие пили ковшом, а я — решетом; по бороде-то текло, да в рот не попало" [56].

---

[48] P. V. Şein, *Материалы для изучения языка и быта русского населения северозападного края*, vol. II — III, Petersburg, 1893—1905, II, p. 55.

[49] Vezi J. Polivka, *Úvodni a záverečne formule slovanských pohádek*, în ,,Nàrodopisný Věstnik'' vol. XIX—XX, Praga, 1926—1927, XIX, p. 119—127.

[50] T. M. Luzel, *Contes populaires de Basse-Bretagne*, Paris, 1887, III, p. 261.

[51] *Ibidem*, II, p. 79.

[52] D. K. Zelenin, *Великорусские сказки Вятской губернии*, Petrograd, 1915, p. 26.

[53] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 71.

[54] N. E. Onciukov, *Северные сказки*,, Petersburg, 1903, nr. 79.

Această formulă apare şi în basmul polonez, într-o formă aproape identică : „Na tem veselu byłam, jadłam, piłam, v gembie nie poltało, a po brodzie leciało" [57]. În unele basme sîrbeşti formula se modifică, dar păstrează acelaşi sens : „Am fost şi eu acolo, am mîncat, am băut cu ei ; şi astăzi mi-e limba udă, dar gura mi-e tot uscată" [58].

Formulele citate ar părea, la prima vedere, foarte depărtate de formulele finale româneşti în care povestitorul ne aducea la cunoştinţă „muncile" pe care le-a executat la ospăţul împărătesc („am cărat apă cu ciurul", „am cărat lemne cu frigarea" etc.) ; în realitate, însă, toate formulele analizate se reduc la schema amintită ($PA^{V} A^{\bar{V}}$), îndeplinind aceeaşi funcţie. Totodată trebuie să subliniem şi faptul că prezenţa elementului $A^{\bar{V}}$, alături de P, realizează o formulă finală deosebit de expresivă.

Uneori, formulele finale, în a căror structură intră elementul P, conţin un motiv nou, care se referă la primirea unor daruri, unor cadouri (C), pe care povestitorii le pierd pe drum ($\bar{C}$), ajungînd la ascultători cu mîinile goale.

Elementul C nu este frecvent în basmul românesc, în schimb prezintă în basmul aromân o foarte mare varietate. Aici, povestitorul primeşte daruri nenumărate (flori, haine, mîncare, băutură), pe care le pierde : lîngă un lac, orăcăitul broaştelor îl înspăimîntă şi, crezînd că au năvălit turcii, aruncă darurile ; „căţelele turbate" îi iau obiectele primite de la nişte zîne etc. [59]. Notînd cu C primirea cadourilor, iar cu $\bar{C}$ pierderea lor, formulele respective capătă din punct de vedere morfologic următoarea schemă : $PC\bar{C}$·

Cîinii care „fură" darurile primite de povestitori — fenomen destul de frecvent în basmul aromân — îi vom întîlni şi în formulele finale din basmul altor popoare balcanice. În basmul grec : „Am fost şi eu acolo ; mi-au dat 300 de galbeni ; pe drum a sărit un cîine şi mi i-a luat, iar eu am fugit" ($P\ C\ \bar{C}$) [60]. În basmul turc : „Am aflat şi eu de nuntă şi m-am dus acolo ; mi-au dat nişte pilaf cu mere. Pe drum, un cîine — ham, ham — m-a apucat de picior, am aruncat pilaful şi am luat-o la fugă" ($P\ C\ \bar{C}$) [61]. În basmul bulgar : „ „И аз бях на свабата-ядох пих и ме дарихо гърне мед — Тъкмо се облизвах, преди да хапна още от меда, рипна вашето куче, та ми прекратури и ступи гърнето и аз не можах да лизна от меда — затова дойнох да ви кажа да си пазите кучето!" [$P\ C\ \bar{C}$][62].

Prezenţa acestor formule în basmul mai multor popoare balcanice este, credem, rezultatul condiţiilor care au permis circulaţia folclorică în această zonă. Am văzut, de pildă, că formulele iniţiale din basmul aromân se apropie foarte mult de formulele iniţiale din basmul românesc, unde identificăm o serie de elemente comune (E T V). Totodată însă am întîlnit şi acel É$^{\overline{\text{V}}}$ (îndoială — „o fi fost ori n-o fi fost”) absent din basmul român — rezultat posibil al unei influențe din partea basmului turc, unde acest element este destul de frecvent, el constituind, în același timp, o caracteristică a formulelor inițiale din basmul multor popoare orientale. Exemplele citate vin să ne convingă încă o dată că basmul aromân nu poate fi rupt de contextul folcloric sud-slav, unde condiții multiple au favorizat exercitarea unor influențe, basmul grec (și mai ales basmul turc) avînd ecou în întreaga Peninsulă Balcanică.

---

[55] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 15.

[56] D. N. Sandovnikov, *Сказки и предания Самарского края*, Petersburg, 1884, p. 202.

[57] J. Polivka, *op. cit.*, p. 111.

[58] *Ibidem*, p. 126.

[59] P. Papahagi, *op. cit.*, nr. 82, nr. 93 ; cf. nr. 128.

[60] J. Bolte — G. Polivka, *op. cit.*, p. 29—30.

[61] *Турецкие народные сказки*, Leningrad, 1939, nr. 55.

[62] *Българско народно творчество*, vol. I — XII, Sofia, 1963, IX, p. 241.

În lucrarea de față ne limităm numai la formulele basmului, prin urmare problema rolului pe care l-a jucat circulația folclorică în această zonă, în apariția altor elemente comune, nu intră deocamdată în atenția noastră. Notăm însă că am identificat foarte multe aspecte asemănătoare, uneori identice, în basmele popoarelor balcanice, aspecte care ar putea constitui obiectul unor studii speciale, consacrate exclusiv acestei probleme.

Motivul pierderii darurilor ($\overline{\text{C}}$) datorat apariției cîinilor este atestat și în basmele altor popoare orientale. La turcmeni, de pildă, acest motiv atinge o frecvență deosebită : „Am fost și eu acolo, de unde am luat o bucată de carne ; pe drum a sărit la mine cîinele bunicului, am băgat repede mîna în sîn, cu gîndul că am acolo o piatră : am azvîrlit cu ce-am găsit acolo în cîine — era tocmai carnea pe care o luasem de la ospăț ! S-a dus, mi-a mîncat-o cîinele ! ”[63]

Același motiv — *cîinii* lasă pe povestitor fără daruri — îl vom întîlni la unii povestitori bieloruși, fără să constituie însă un fenomen caracteristic pentru formulele finale din basmele bieloruse : „Я там быв, медок с перцом пив, мимо губ ишло, а ў рот нищо не уплыло. Порезали коровай, дали мне кусок, но я загледзеўся на суседову хату, що с её дым иде, а собака с под полу цап за каровай да и и уклáв!”[64].

Elementul C are o foarte mare răspîndire în formulele finale din basmele slavilor de răsărit, unde povestitorii primesc cele mai diferite „daruri” (caftane, cizme, cai etc.) ; indiferent însă de natura darurilor primite, întotdeauna ele „dispar” pe măsură ce povestitorul „se apropie” de ascultători : „ . . . и задал пир на весь мир . . . Я нарочно за тысячу верст туда пришла, пиво-мёд пила, по усам текло, а в рот не попало! Там дали мне ледяную лошадку, репеное седельце, гороховую уздечку, на плечики — синь кафтан, на голову — шит колпак. Поехала я оттуда во всем наряде, остановилась отдохнуть; седельце, уздечку поснимала, лошадку к деревцу привязала, сама легла на травке Откуда ни возьмись — набежали свиньи, съели репеное седельце; налетели куры, склевали гороховую уздечку; взошло солнышко, растопило ледяную лошадку. Пошла я с горем пешечком; иду — по дорожке прыгает сорока и кричит: «Синь кафтан! Синь кафтан!», а мне послышалось: «Скинь кафтан!» Я скинула да бросила. К чему же, подумала я. остался на мне шит колпак? Схватила его да оземь и, как видите [теперь, осталась ни с чем”[65].

---

[63] M. A. Sakali, *Туркменский эпос*, Așhabad, 1956, p. 36 ; cf. p. 35.

[64] P. V. Șein, *op. cit.*, II, nr. 127.

[65] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, I, p. 326 ; cf. E. R. Romanov, *op. cit.*, I, p. 326 ; cf. E. R. Romanov, *op. cit.*, III, p. 22, VI, p. 36.

Așadar, toate formulele citate confirmă universalitatea schemei noastre : $P\ C\ \bar{C}$. Totodată trebuie să remarcăm că elementul C are o funcție asemănătoare cu elementele $A^{\bar{V}}$, $D^{\bar{V}}$, $B^{\bar{V}}$ (negarea veridicității întîmplărilor relatate), povestitorul neputînd aduce, din motive destul de neverosimile, nici o „probă materială" a participării sale la ospățul împărătesc. Această funcție devine mult mai evidentă cînd analizăm natura cadourilor ; vom constata, astfel, că, în majoritatea cazurilor, elementul C conține în el însuși negația ($C^{\bar{V}}$) : calul de ceară, de gheață sau de smoală, frîul de mazăre, șaua de ridichi etc.

Elementul $C^{\bar{V}}$ este prezent și în formulele finale din basmele altor popoare. Într-un basm norvegian, povestitorul primește pîine într-o sticlă, bere într-o batistă, o haină de hîrtie, o pălărie din unt și ghete de sticlă, pe care, cum era și firesc ($C \rightarrow \bar{C}$), le va pierde pe drum[66]. Un povestitor spaniol asigură pe ascultători că a fost la nunta eroilor din basmul pe care l-a relatat, a primit în dar „pantofi din untură", care s-au topit însă pe drum [67].

Toate formulele finale în a căror structură intră elementul C ($C^{\bar{V}}$) se reduc, în ultimă instanță, la o schemă universal-valabilă : $[(P)\ C^{(\bar{V})}_{1,2,3...}\ \bar{C}^{(\bar{V})}_{1,2,3...}]$.

În privința basmului românesc, trebuie să facem unele precizări. Aici — după cum am remarcat deja — elementul C apare mai rar. Semnalăm însă prezența unei nuanțe noi pe care povestitorii o dau elementului respectiv. În formulele finale analizate am văzut că elementul C — cu atît mai mult $C^{\bar{V}}$ — are drept scop încredințarea ascultătorilor (de cele mai multe ori printr-o glumă) că povestea a fost o născocire. Iată însă că am identificat în basmul românesc trei formule finale complexe în care elementul respectiv (C) îndeplinește o altă funcție : povestitorul vrea să „convingă" pe ascultători că faptele relatate în basm s-au întîmplat aievea, aducînd în sprijinul afirmațiilor sale „probe materiale". Iată cîteva din aceste probe : o plăcintă, luată de povestitor de la ospățul împărătesc, ajunge în capul unui consătean care va rămîne chel : „De nu mă credeți, ian să vă uitați numai la capul lui cînd vă veți întîlni cu el, și vă veți încredința că vă spun adevărul" [68] ; țarca are coada ca o lingură pentru că a fost lovită de povestitor cu lingura pe care a luat-o de la nunta împărătească [69], iar Gheorghe Ciubotariu, un moșneag șchiop din satul culegătorului Al. Vasiliu, a fost plesnit cu-n ciolan peste picior — luat tot de la ospățul eroilor din poveste — și a „rămas știop și știop îi și-n ziua de azi"[70].

Sensul nou introdus în formula finală românească este o invenție personală, de altfel destul de reușită ; aici, C constituie un pretext pentru introducerea lui V („vă veți întîlni cu el și vă veți încredința că vă spun adevărul", „de nu mă credeți, vă uitați"). Desigur că noul element introdus în formula finală (V) nu constituie un argument pe care cineva să-l poată lua în serios. Formula continuă să-și păstreze nota de glumă, de ironie, iar elementul C, în ciuda nuanței noi pe care o capătă, rămîne în esență același ca și în basmele celorlalte popoare.

---

[66] J. Bolte — G. Polivka, *op. cit.*, p. 28.

[67] *Ibidem*, p. 29.

[68] I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 154.

[69] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 26.

[70] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 231.

Prin urmare, în ciuda diversității cadourilor, indiferent de natura lor (C sau $C^{\overline{V}}$), povestitorul se va prezenta în fața ascultătorilor ,,deposedat'' de darurile primite ($C \to \overline{C}$, $C^{\overline{V}} \to \overline{C}^{\overline{V}}$). Acest fenomen devine astfel o regulă, o lege obligatorie a formulei finale, cerută de însăși specificitatea basmului ca ficțiune artistică. Așadar C (mai ales $C^{\overline{V}}$), alături de $A^{\dot{V}}$, $D^{V^{-}}$ și $B^{V^{-}}$, constituie un procedeu poetic, rod al imaginației creatorului popular, imaginație ce se supune însă legilor genului folcloric respectiv, în cazul nostru legilor basmului (avem în vedere, în primul rînd, basmul fantastic).

Un loc deosebit în basmul universal îl ocupă formula finală prin care — într-o formă sau alta, direct sau indirect — povestitorul cere să fie răsplătit (R) pentru basmul său. În basmul românesc, ,,formula—cerere'' (R), cu toate că nu e răspîndită, este prezentă, îmbrăcînd diferite forme. Uneori, cererea este directă, nu încap echivocuri : ,,Apoi i-am lăsat pe dînșii bînd și petrecînd și-am venit la dumneavoastră, călare pe-o roată și v-am spus-o toată. *Plătiți-mi-o*'' [71]; ,,Iar eu, descălecînd de după șa, *aștept un bacșiș* de la cine mi-o da'' [72].

Elementul R este prezent în basmul multor popoare; într-un basm arab, de pildă, povestitorul își încheie astfel narațiunea : ,,Dacă basmul v-a plăcut, dați-mi un cozonac rotund'' [73]; la Novopolțev, renumitul povestitor rus, elementul R face parte dintr-o formulă deosebit de expresivă: ,,Тут и сказке конец, сказал её молодец и нам молодцам по стаканчику пивца, за окончание сказки по рюмочки винца' [74]. Există și alte variante : ,,Тем сказке конец, а мне водочки корец'' [75]; ,,Вот вам сказка, а мне бубликов связка'' [76]. ,,Вот тебе сказка, а мне кринка масла'' [77].

Nu este exclus ca și formula ,,Я там был, мед, ви́но пил, по усам текло, а в рот не попало'', cu variantele ei multiple, atît în basmul rus cît și în basmul ucrainean sau bielorus, să fie un ecou îndepărtat al unei ,,formule-cerere'', în care elementul R era mult mai direct exprimat. Această presupunere ne-a fost sugerată și de faptul că, uneori, formula respectivă este însoțită de elementul R : ,,Тут моя сказка, тут моя повесть, дайте хлеба поисть; в городи я бы́ла, мёд пила, а рот кри́вый, а чашка с ды́рой, а в рот не попало'' [78]. Dacă admitem acest lucru, atunci și elementul C, în anumite situații, poate avea sensul amintit. În acest caz, următoarea formulă finală dintr-un basm turcmen poate fi interpretată ca o aluzie la adresa ascultătorilor, cu scopul ca povestitorul să fie răsplătit : ,,La ospăț am fost și eu. Mi-au dat un blid de pilaf și o pulpă de berbec. Pe drum m-am împiedicat și pilaful s-a vărsat; berbecul mi l-au luat cîinii — am rămas cu burta goală !'' [79]

---

[71] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32; cf. I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 164, 161, 177.

[72] D. Stăncescu, *Basme culese din popor*, p. 61.

[73] J. Bolte — G. Polivka, *op. cit.*, p. 30.

[74] D. N. Sadovnikov, *op. cit.*, p. 41; cf. p. 50.

[75] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 287.

[76] *Ibidem*, p. 29.

[77] *Ibidem*, p. 24.

[78] N. E. Onciukov, *op. cit.*, nr. 120.

[79] M. A. Sakali, *op. cit.*, p. 36.

Aceeaşi remarcă se poate face şi în legătură cu unele formule finale româneşti, unde elementul R lipseşte, în schimb nu este greu de sesizat aluzia pe care o face povestitorul: ,,. . . iar eu încălecai p-un *gătlej uscat*'' [80]; ,,ce să va mai fi întîmplat după ospăţ, asta n-o ştiu, căci *am băut prea multă apă la acea petrecere* . . . '' [81].

După unii folclorişti, aceste formule, în care elementul R este prezent, sînt ecouri îndepărtate ale unor ,,formule-cerere'', prin care ascultătorii erau rugaţi să recompenseze pe povestitor pentru basmul comunicat. Aşadar, elementul R ar proveni de la acei povestitori pentru care povestitul era şi o sursă de cîştig. Se ştie, de pildă, că la unele popoare au existat şi povestitori ,,profesionişti'', care, alături de cîntăreţii populari, trăiau exclusiv din arta lor. La români, dacă existenţa unor ,,zicători'' de cîntece bătrîneşti, mai mult sau mai puţin ,,profesionişti'', nu poate fi contestată, în schimb nu avem date care să ne confirme acelaşi fenomen şi în privinţa basmului. La ruşi însă, povestitorii profesionişti au constituit un fenomen tipic, atestat de vechi documente istorice.

Despre faptul că elementul R este numai un ecou îndepărtat al unor ,,formule-cerere'', pierzîndu-şi funcţia iniţială, vorbeşte şi următorul fenomen identificat în basmul românesc : de cele mai multe ori, după folosirea elementului R (,,Plătiţi-mi-o''), urmează replica ascultătorilor (,,Să ţi-o răsplătească Dumnezeu, cu bine, cu pace şi cu sănătate'' [82]; ,,Bogdaproste, Dumnezeu să ţi-o plătească'') [83].

În basmele româneşti se întîlneşte , mai rar însă, şi formula ,,Au trăit fericiţi şi trăiesc şi astăzi'' [84], asigurînd pe ascultători de adevărul celor povestite, prin aceea că eroii mai sînt în viaţă, adică sînt contemporani cu povestitorii şi ascultătorii. Alături de elementul V din formula iniţială şi de P sau A^v din formula finală, afirmaţia ,,trăiesc şi astăzi'' constituie un ,,argument'' pe care povestitorul îl aduce în sprijinul veridicităţii basmului său.

Ideea conform căreia expresia ,,trăiesc şi azi'' trebuie să arate ,,că eroul n-are moarte în timp, ca toţi pămîntenii, ci este nemuritor asemeni fiinţelor mitologice'' [85] este valabilă numai în sensul în care acceptăm şi celelalte ,,argumente'' (V), mai ales dacă luăm în consideraţie faptul că formula citată capătă, de cele mai multe ori, încă un element. Astfel, rezultă o formulă compusă din două elemente care se condiţionează reciproc, existenţa în timp a eroilor fiind redusă la dimensiunile reale al pămîntenilor : ,,şi trăiră pînă cînd muriră'' [86]; ,,şi trăieşte (domneşte) şi astăzi, de n-a murit'' [87]. Primul element (,,trăiesc şi astăzi'') are o frecvenţă slabă în basmul românesc, în schimb, împreună cu elementul care-i condiţionează valabilitatea afirmaţiei, constituie formula finală cu o răspîndire destul de mare.

---

[80] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 164.

[81] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 81.

[82] I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 66.

[83] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32, 131.

[84] I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 104.

[85] E. Todoran, *Timpul în basmul popular românesc*, în ,,Limbă şi literatură'', 1962, nr. 6, p. 412.

[86] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 82.

[87] G. Catană, *op. cit.*, I, p. 42, II, p. 90.

Acest tip de formulă se încadrează perfect în sistemul celorlalte formule, atît inițiale cît și finale, unde, după cum am văzut, orice afirmație este urmată, de regulă, de o negație, directă sau indirectă (metaforică). În acest caz, prima parte a formulei folosește un element afirmativ, care are drept scop asigurarea ascultătorilor că cele relatate s-au întîmplat aievea (V) ; a doua parte a formulei însă condiționează această afirmație, o reduce, în ultimă instanță, la absurd (V). Așadar, nu credem că este vorba de intenția povestitorului de a sublinia faptul că „eroul este nemuritor, asemeni ființelor mitologice". Desigur că nu excludem posibilitatea ca, inițial, afirmația „trăiesc și astăzi" să fi reflectat atitudinea pe care oamenii (povestitorii) o aveau față de eroii unor întîmplări, cu atît mai mult cu cît, după cum am arătat, la unele popoare, aflate într-un anumit stadiu de dezvoltare, povestitorii nu numai că erau convinși de veridicitatea faptelor relatate, dar, de multe ori, ei „se întîlneau" cu personajele basmelor, oricît de neverosimilă ar fi fost natura acestora [88]. În acest caz însă, credem că partea a doua a formulei lipsea, ea fiind purtătoarea unei atitudini mai mult decît sceptice față de posibilitatea ca eroii să fie nemuritori. Formula completă nu putea să apară decît ca expresie a unei poziții superioare pe care povestitorii o ocupă față de faptele relatate ; ei privesc de sus, uneori ironic, nota de glumă fiind evidentă, mai ales în acele formule în care, declarînd că eroii mai sînt în viață — dacă n-au murit cumva — , invită pe ascultători să meargă să se convingă : „Și de n-au murit, și astăzi trăiesc. Cine nu crede să se ducă să vază" [89]. Alteori, se reamintește ascultătorilor timpul în care au trăit eroii întîmplărilor relatate (V) : „Și de n-o fi murit pînă acum, și astăzi poate să trăiască. Și această poveste e de cînd se încălțau purecii cu găoci de nucă și mergeau la rugă și de grumaji își legau 99 măji de fier și tăt săreau cu capu-n cer. Așa să știți, boieri dumneavoastră" [90].

Faptul că primul element al formulei are și o existență independentă nu înseamnă că povestitorul contemporan crede în viața veșnică a eroilor săi. Dacă această posibilitate, cîndva, nu era exclusă, acum formula și-a pierdut acest sens, îndeplinind aceeași funcție ca și celelalte elemente afirmative din formula finală unde „argumentele" sînt valabile numai ca procedee poetice și nicidecum ca „probe materiale", care se aduc pentru a ne convinge că întîmplările sînt adevărate.

Robert Petsch, referindu-se la acest tip de formulă, remarcă frecvența lui deosebită în basmele diferitelor popoare [91]. În privința basmelor românești, el afirmă că la români formula respectivă „nu este îndrăgită"[92]. Eroarea se datorește, desigur, faptului că autorul generalizează un fenomen pe baza unui material insuficient, basmele românești apărute în traducere germană neputînd să-i ofere bogăția și varietatea formulelor noastre. Aceeași afirmație autorul o face și în privința basmelor slave, unde consideră că tipul respectiv de formulă este slab reprezentat, fără însă să specifice despre ce popoare slave este vorba, întrucît fenomenul nu este general.

---

[88] Vezi N. Roșianu, *Formule tradiționale în basm* (*formule inițiale*), în „Romanoslavica" XVII (sub tipar).

[89] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, IV, p. 60.

[90] G. Catană, *op. cit.*, p. 62.

[91] R. Petsch, *Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen*, Berlin, 1900, p. 42—43.

[92] *Ibidem*, p. 43.

În basmele cehe și slovace, de pildă, formula are o deosebită frecvență : ,,a žiju doteraz, ak nepomreli" [93].

În basmele catalane, această formulă se dezvoltă uneori prin repetarea raționamentului sofistic : ,,. . i, de seguida, es van casar i van viure molt feliços i contents i, de segur que, si no són morts, encara són vius i, si no són vius, és perquè ja són morts" [94].

În basmele slavilor de răsărit, formula finală respectivă poate fi întîlnită și în forma ei ,,clasică" : ,,Если не помер так и теперь живет [95]" ; ,,И жив соби', доки не вмер" [96]. Frecvența cea mai mare însă o are primul element (,,И теперь живут") ; cu toate acestea, în ciuda caracterului afirmativ al formulei, tonul de glumă este păstrat și aici, datorită ,,precizărilor" pe care povestitorul ține uneori să le facă : ,,Стали они жить благополучно — в радости и спокойствии, и теперь живут да хлеб жуют" [97]; ,,От вони собI живуть и багатIють — оберенком воду носять, коромеслом дрова возять" [98].

Materialul vast pe care îl avem la dispoziție ne-a permis să constatăm frecvența deosebită a acestui tip de formulă în basmele celor mai diferite popoare. Astfel — în afara basmelor românești, ucrainene, bieloruse, ruse, cehe, slovace — formula respectivă poate fi întîlnită în basmele germane, maghiare, olandeze, franceze, lituaniene etc. Nu vom inventaria formulele respective, întrucît ele,în majoritatea cazurilor, se repetă identic, păstrînd același mod sofistic de a ,,argumenta" veridicitatea basmului. Exemplele citate credem că sînt suficiente pentru a demonstra că acest tip de formulă constituie un procedeu poetic și nicidecum o reflectare a credinței povestitorului în nemurirea eroilor de basm.

Într-o formulă finală românească, în care povestitorul afirma că eroii ,,trăiesc și astăzi dacă n-au murit", am remarcat prezența unui alt element : ,,Cine nu crede să se ducă să vază". Nu este un caz unic, această ,,invitație" se poate întîlni destul de frecvent în basmul românesc, în basmele altor popoare însă ea apare mai rar. Am identificat-o, de pildă, într-un basm italian : ,,Se poi voi non ci credete, andante a vedere" [99]. O invitație asemănătoare întîlnim la un povestitor grec [100], de asemenea la un povestitor maghiar [101] etc.

Basmul românesc ne oferă și alte formule finale, foarte originale, unde aportul individual este evident. Dar oricît de personale ar fi aceste formule, ele păstrează totuși sensul formulelor tradiționale, după modelul cărora de fapt au și apărut. Iată ce ,,a văzut " un povestitor la o nuntă împărătească : ,,Eșia zama pe vîrful curții și carnea pe ferești. Ciinii umblau cu colaci-n coadă şi lătrau că mor de foame"[102]. Prin folosirea „metaforei imposibilului" (V̄) povestitorii dau formulelor lor un înalt grad de expresivitate ; un povestitor îşi „argumentează" în felul următor, „veridicitatea" basmului său : „Iar eu sfîrşii astă poveste care adevărată este, tocmai ca rîmătura de oaie şi ca cornul de porc, pe care le-a văzut un orb, după care a alergat un olog, le-a luat un ciung şi un despuiat în sîn le-a băgat" [103].

---

[93] P. Dobšinsky, *Protonórodne slovenské povesti*, vol. I — II, Bratislava, 1958, I, p. 121 ; cf. II, p. 156, 282.

[94] J. Amades, *Folklore de Catalunya*, Barcelona, 1950, p. 255 ; cf. p. 297.

[95] D. K. Zelenin, *op. cit.*, p. 10.

[96] P. Ciubinski, *op. cit.*, II, p. 632 ; cf. p. 636.

[97] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 60.

[98] I. Rudcenko, *Народные южнорусские сказки*, vol. I — II, Kiev, 1869 — 1870, I, nr. 66.

[99] D. Camparetti, *Novelline popolari italiene*, vol. VI, Roma, 1875, p. 63.

[100] E. Legrand, *Recueil de contes populaires grecs*, Paris, 1882, p. 185.

[101] R. Basset, *Les formules dans les contes*, în ,,Revues des traditions populaires", vol. XVII — XVIII, Paris, 1902—1903, XVII, p. 541.

Variantele formulelor finale din basmele româneşti nu se opresc, bineînţeles, aici. Unii povestitori, deosebit de talentaţi, merg mult mai departe cu imaginaţia, transformînd uneori formula finală într-un amuzant joc al minciunilor. Un povestitor, de pildă, nu poate lua parte la ospăţ din cauza unui zmeu, cu care se ciocneşte [104]; un alt povestitor declară sus şi tare că este naşul ginerelui împăratului, pe care-l aşteaptă zilele astea să-i vină „cu colacii, după cum ni-i obiceiul" [105].

Înainte de a fixa concluziile generale care se conturează în urma cercetării formulelor finale, considerăm necesar să prezentăm încă un tip de formulă, foarte răspîndit, în basmul celor mai diferite popoare : „сказка вся", „сказке конец", „rozprávke koniec", „el conte està acabat", „moun counte es finit", „el conte je està dit", „moun counte es acabat" etc. Este vorba, deci, de o formulă prin care se comunică sfîrşitul basmului.

Este interesant de remarcat că, în majoritatea cazurilor, aceste simple constatări fac parte dintr-o formulă în versuri, compusă, de regulă, din două părţi ; între aceste două componente însă — mai exact, între aceste două versuri — nu există nici o legătură de conţinut, prima parte a formulei avînd ca funcţie exclusivă realizarea rimei (asonanţei). Exemplele care urmează vin să ilustreze acest fenomen :

Basmul rus : „На дворе у них была лужа, а в ней щука, а в щуке-то огонец — этой сказочке конец[106].

Basmul slovac : „Potom robili svotbu bohatu, zabili na ňi kravu rohatu a na tèj krave bou zvoňec, uže téjto pripovedki kon'ek" [107].

Basmul gascon : „E tric tric,/Moun conte este finit./E tric trac,/Moun counte es acabat" [108].

Basmul italian : „Fetta, fetta, fetta, fetta,/E funita la favietta" [109].

Basmul catalan : „İ el gall va fer quiquiriquic,/ İ el conte ja està dit/ İ el gall va fer cacaracac,/ İ el conte està acabat" ; İ van viure feliços sempre més,/ İ van tenir tres fills, / El gran es va dir Joan/ El mitjà es va dir Pere,/ El petit es va dir Bernat/ İ vet aci el conte acabat" [110].

Basmul cubanez : „Y colorin colorao, / Mi cuento se ha acabao" [111].

În basmul românesc, un fenomen similar ni-l oferă acele formule, analizate deja, în care elementul D, pierzîndu-şi sensul iniţial, este folosit exclusiv pentru realizarea rimei (asonanţei). Exemplul cel mai elocvent îl constituie formula finală „Am încălecat pe-o şa/Şi v-am spus povestea aşa".

---

[102] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 26.

[103] D. Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, p. 206.

[104] T. Frîncu şi G. Candrea, *op. cit.*, p. 285.

[105] T. Pamfile, *Un tăciune şi-un cărbune*, Bucureşti, 1915, p. 17.

[106] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 278.

[107] Jiři Polivka, *Súpis slovenských rozprávok*, vol. I — IV, Praga, 1924 — 1930, II, p. 358.

[108] M. J. François Bladé, *Contes et proverbes populaires*, Paris, 1867, p. 4 ; cf. p. 6, 24.

[109] G. Pitré, *Curiosita popolari tradizionali*, Torino-Palermo, MDCCCXCI, p. 29.

[110] J. Amades, *op. cit.*, p. 329, 28 ; cf. p. 31, 109.

[111] S. Feijoo, *Cuentos populáres cubanos*, vol. I — II, 1960, II, p. 38.

CONCLUZII

Formula finală cu cea mai mare frecvenţă atît în basmul românesc, cît şi în basmele celorlalte popoare se referă la participarea povestitorului la nunta împărătească (final tipic pentru majoritatea basmelor). Această formulă poate avea următoarele elemente : P — prezenţa povestitorului la nuntă ; A — acţiunile povestitorului ; C — primirea unor daruri (cadouri) ; $\overline{C}$ — pierderea darurilor primite ; D — deplasarea povestitorului ; B — scopul deplasării (comunicarea basmului) ; R — povestitorul cere să fie răsplătit.

Notăm variantele identificate în basmul românesc :

P : „am fost (m-am dus, eram) şi eu acolo".

A : A_1 („am jucat") ; A_2 („am băut") ; A_3 („am mîncat") ; $A_4^{\overline{V}}$ („căram lemne cu frigarea") ; $A_5^{\overline{V}}$ (căram apă cu ciurul") ; $A_6^{\overline{V}}$ („căram glume cu căldarea") ; $A_7^{\overline{V}}$ („tăiam lemne cu sapa").

D : D (nu este indicat „mijlocul de transport") ; D_1 (şa) ; $D_2^{\overline{V}}$ (viespe) ; $D_3^{\overline{V}}$ (pai de secară) ; $D_4^{\overline{V}}$ (roată) ; $D_5^{\overline{V}}$ (cocoş) ; $D_6^{\overline{V}}$ (arici) ; $D_7^{\overline{V}}$ (mărăcine) ; $D_8^{\overline{V}}$ (mia pîrlită) ; $D_9^{\overline{V}}$ (găină) ; $D_{10}^{\overline{V}}$ (prăjină) ; $D_{11}^{\overline{V}}$ (căpşună) ; $D_{12}^{\overline{V}}$ (rădăcină) ; $D_{13}^{\overline{V}}$ (custură ruginoasă) ; $D_{14}^{\overline{V}}$ (lingură scurtă) ; $D_{15}^{\overline{V}}$ (iepure şchiop) ; $D_{16}^{\overline{V}}$ (lemn) $D_{17}^{\overline{V}}$ (cui) ; D_{18}^{V} (fus) ; $D_{19}^{\overline{V}}$ (cărbune) ; $D_{20}^{\overline{V}}$ (cal cu picioare de ceară, cu capul de curechi etc.) ; $D_{21}^{\overline{V}}$ (poartă) ; $D_{22}^{\overline{V}}$ (glonţ, obuz).

C : C^V (plăcintă, carne etc.) ; $C^{\overline{V}}$ (neidentificat în basmul românesc, exemple din alte basme : pălărie de untură, bere în batistă, pîine într-o sticlă etc.).

R : („plătiţi-mi-o", „aştept un bacşiş" etc.).

Ca şi în cazul formulelor iniţiale, vom distribui aceste elemente în raport cu poziţia pe care o ocupă faţă de limita verosimilului. Identificarea acestei poziţii este necesară, întrucît ea determină, în ultimă instanţă, gradul de expresivitate a formulei : cu cît combinarea elementelor afirmative şi negative este mai variată, cu cît asocierile din cadrul „formulei imposibilului" ($\overline{V}$) sînt mai neverosimile, mai absurde, cu atît formula din basm devine mai expresivă. Structura constituie astfel un indiciu al gradului de expresivitate. Totodată, determinarea caracterului formulelor (afirmativ sau negativ) motivează şi folosirea lor diferenţiată în anumite tipuri de basm. Aici trebuie să facem însă o precizare : folosirea diferenţiată a formulei finale în basmul fantastic, nuvelistic etc. este mai puţin strictă decît în cazul formulei iniţiale. Cu toate acestea, caracterul afirmativ sau negativ al formulei finale rămîne mai departe unul dintre factorii determinanţi (basmul nuvelistic, de pildă, evită formulele finale negative complexe—avem în vedere, în primul rînd, acele formule în care $\overline{V}$ ($D^{\overline{V}}$, A^{V}, $B^{\overline{V}}$) ocupă un loc important).

Varietatea formulelor finale în basmul românesc — varietate ce se va reflecta şi în numărul schemelor — este determinată, în primul rînd, de poziţia dublă (V — $\overline{V}$) pe care o au majoritatea elementelor (A — $A^{\overline{V}}$, D — $D^{\overline{V}}$, B — $\overline{B}^{V}$, C — $\overline{C}^{V}$). Elementul P va ocupa locul „superior", în ciuda caracterului său negativ „voalat", întrucît el exprimă intenția povestitorului de a sublinia veridicitatea întîmplărilor relatate ; elementul R, fiind neutru, va lipsi din scheme.

Iată pozițiile ocupate de elementele structurii formulei finale din basmul românesc :

$$\begin{array}{lll|l} P & A_{1\ldots3} & & V \\ \hline & & & \bar{V} \end{array} \qquad \begin{array}{lll|l} P & & B & V \\ \hline & D^{\bar{V}}_{2\ldots22} & & \bar{V} \end{array}$$

$$\begin{array}{lll|l} P & & & V \\ \hline & A^{\bar{V}}_{4\ldots7} & & \bar{V} \end{array} \qquad \begin{array}{lll|l} P & & & V \\ \hline & D^{\bar{V}}_{2\ldots22} & B^{\bar{V}} & \bar{V} \end{array}$$

$$\begin{array}{lll|l} P & D & B & V \\ \hline & & & \bar{V} \end{array} \qquad \begin{array}{llll|l} P & C & \bar{C} & D & V \\ \hline & & & & \bar{V} \end{array}$$

Elementul C^{V}, în forma în care se găsește în basmele anumitor popoare, nu l-am întîlnit în formulele românești ; dacă luăm însă în considerație faptul că $D^{\bar{V}}$ (la noi — $D^{\bar{V}}_{20}$ — calul de ceară) este, de cele mai multe ori, și un $C^{\bar{V}}$, atunci putem să introducem în schemă și elementul respectiv :

$$\begin{array}{lll|l} P & (D) & & V \\ \hline C^{\bar{V}} & \bar{C}^{\bar{V}} & (D^{\bar{V}}) & \bar{V} \end{array}$$

P, D și B sînt elementele cu cea mai mare frecvență în basmul românesc. Considerăm că formula finală în a cărei structură erau prezente elementele P, A, D și B, inițial, încheia numai acele basme al căror ultim episod era nunta eroului. Cînd formulele de acest tip au început să fie folosite și în alte basme, unele elemente au încetat să mai corespundă conținutului basmului ; treptat, aceste formule au început să treacă din basm în basm, pierzîndu-și sensul inițial (prezența povestitorului la nuntă).

Majoritatea formulelor finale din basmele românești conțin, într-o formă sau alta, direct sau indirect, negarea veridicității întîmplărilor care se petrec în basmul fantastic. Prin urmare, ca și formulele inițiale ($\bar{V}$), ele reflectă acel stadiu al istoriei basmului, cînd în general, poporul nu mai crede în caracterul veridic al basmului, socotindu-l ficțiune. Aceasta însă — după cum s-a arătat și în cazul formulelor inițiale — nu exclude existența unor povestitori (ascultători) izolați, care să creadă în adevărul basmelor, oricît de neverosimile ar fi ele, mai ales dacă luăm în considerație și faptul că nu toate basmele fantastice se încheie cu „formule-glumă", „formule-parodie", deci cu formule „negative", iar basmele nuvelistice nu cunosc, de regulă, astfel de formule.

Majoritatea formulelor finale românești folosesc „categoria imposibilului", concretizată în alăturarea a două fenomene care se exclud reciproc, rezultînd formule al căror grad de expresivitate depinde, ca și în cazul formulelor inițiale, de caracterul neobișnuit (absurd) al asocierii făcute.

Materialul comparativ folosit în cercetarea formulelor finale ne-a permis să identificăm foarte multe fenomene asemănătoare, uneori identice, în basmele celor mai diferite popoare. Elementul P, de pildă, constituie „argumentul” principal pe care majoritatea povestitorilor îl aduc în sprijinul sublinierii „veridicității” întîmplărilor din basm. L-am identificat în basmele slave (mai ales în basmele slavilor de răsărit), în basmele popoarelor romanice, orientale și, în general, în mai toate basmele pe care le-am avut la dispoziție, confirmînd caracterul său universal. Prezența în formulă a elementului P atrage după sine, de obicei, și celelalte elemente (A, D, C, B), prin urmare, în basmele popoarelor amintite vom întîlni și aceste elemente.

În majoritatea basmelor pe care le-am cercetat am evidențiat poziția dublă a elementelor compoziționale din formula finală ($A-A^{\bar{V}}$, $D-D^{\bar{V}}$, $C-C^{\bar{V}}$); așadar, schemele identificate în basmul românesc sînt aplicabile și la basmele altor popoare, distribuirea acestor elemente (afirmative și negative) față de limita verosimilului urmînd aceeași linie. Astfel, pe baza tuturor formulelor finale cercetate, putem întocmi o schemă generală care reflectă caracterul universal al structurii formulei finale:

$$\begin{array}{cccccc|c} P & A & C & \bar{C} & D & B & V \\ \hline & A^{\bar{V}} & C^{\bar{V}} & \bar{C}^{\bar{V}} & D^{\bar{V}} & B^{\bar{V}} & \bar{V} \end{array}$$

O formulă atît de complexă, în care să fie concretizate toate elementele, în ambele poziții ($V-\bar{V}$), este greu de găsit în repertoriul vreunui povestitor; o astfel de performanță credem că poate fi realizată numai la masa de scris. Orice formulă finală însă în care elementul P este prezent — direct sau indirect, subînțeles — poate fi inclusă în această schemă, care reflectă anumite reguli ce decurg din însăși natura basmului (fantastic) ca rod al ficțiunii poetice.

Așadar, morfologia formulei finale este comună tuturor basmelor. Ca și în cazul formulelor inițiale, elementele ei urmează aceleași reguli. Pe noi ne interesează însă, în primul rînd, formele pe care elementele respective le îmbracă în basmele diferitelor popoare, ceea ce duce de fapt la evidențierea particularităților unor formule, în ultimă instanță, la sublinierea specificului național.

Elementul D, de pildă, l-am întîlnit în basmul multor popoare, concretizările lui însă diferă de la popor la popor. Spre exemplu, dintre cele 22 de variante, identificate în basmul românesc, numai cîteva sînt atestate în basmele altor popoare ($D_{20}^{\bar{V}}$, $D_{22}^{\bar{V}}$), celelalte fiind folosite în exclusivitate de către povestitorii români.

Un fenomen similar ni-l oferă elementul C, care are o răspîndire foarte mare în basmul universal. Acest element, în toate basmele, urmează aceeași linie ($C \rightarrow \bar{C}$, $C^{\bar{V}} \rightarrow \bar{C}^{\bar{V}}$), în schimb concretizările lui sînt extrem de diferite.

Funcția principală a formelor finale constă în transpunerea ascultătorilor în lumea reală. Printr-o ușoară ironie, prin tonul ei de glumă, de parodie, formula finală destramă atmosfera miraculoasă a basmului (fantastic). Dacă formula inițială are rolul de a introduce pe ascultător în această atmosferă, formula finală îl readuce în lumea reală.

Atît în formula inițială, cît și în cea finală predomină tonul de glumă, de ironie, tonul parodistic. Nu exagerăm dacă afirmăm că basmul (fantastic) este încadrat între două glume, narațiunea propriu-zisă avînd cu totul alt ton.

Elementul neverosimil, caracteristic „formulei imposibilului” ($\overline{V}$), ne însoțește la tot pasul: eroul moare și este înviat, animalele vorbesc, caii aleargă cu viteze cosmice etc. Toate acestea sînt neverosimile, dar neverosimilitatea este un aspect, iar gluma cu totul altul. Neverosimili sînt și caii de ceară sau de smoală cu care povestitorii „se întorc” de la ospățul împărătesc. Eroii însă nu se deplasează cu ajutorul unor astfel de cai, cum nici povestitorii nu vor folosi ca „mijloc de transport” un cal care mănîncă jeratic și zboară ca vîntul și ca gîndul. Deosebirea constă deci în funcțiile diferite pe care le îndeplinesc elementele respective în cadrul basmului. Iată de ce eroul, în peregrinările sale, va întîlni zmei sau alte ființe supranaturale, dar nu potîrnichi fripte, zburînd pe deasupra cîmpiilor; el se va deplasa pe tărîmul celălalt, dar nu în împărăția în care purecii se potcovesc, iar șoarecii mănîncă pisici.

Formulele inițiale și finale, în a căror structură elementul $\overline{V}$ are diferite concretizări, neagă verosimilitatea întîmplărilor din basm, dar nu desființează basmul. Basmul fantastic este ficțiune, dar asta nu-l împiedică să exprime într-o formă metaforică anumite idealuri de viață, să servească anumite învățăminte. Numai așa se poate explica existența, chiar în zilele noastre, a unor povestitori (ascultători) care „cred în basme”. Și nu considerăm că nivelul scăzut de cultură al unora dintre ei ar constitui cauza principală a unei astfel de atitudini. Povestitorii de fapt nu cred atît în posibilitatea existenței reale a întîmplărilor fantastice care se petrec în basm, cît, mai ales, în adevărul pe care ele îl exprimă; tonul de glumă al formulelor inițiale și finale din basmul fantastic și tonul serios al narațiunii propriu-zise reflectă tocmai această atitudine [112].

FORMULES FINALES DANS LES CONTES

L'auteur étudie dans cet article la structure et les fonctions des formules finales des contes. Les principaux matériaux de sa recherche sont tirés du conte roumain, mais il s'occupe en même temps des phénomènes analogues, rencontrés dans les contes d'autres peuples (slaves, latins, orientaux, etc.).

Dans l'introduction sont rappelées les principales conclusions de l'étude consacrée par l'auteur aux formules initiales des contes, procédé qui s'imposait, vu que les formules finales se soumettent aux mêmes règles. On y présente la structure de la formule initiale, dans laquelle on peut retrouver deux types d'éléments (« affirmatifs » et « négatifs »), déterminés par les deux intentions du conteur : l'affirmation (V) ou la négation ($\overline{V}$) de la vraisemblance du conte (intentions engendrées à leur tour par une attitude différente à l'égard de la nature des faits qui se passent dans le conte).

Les éléments affirmatifs : E — existence du héros (des héros) ou du fait qui doit être relaté («Il était » ; « Il est arrivé ») ; T — situation dans

---

[112] În legătură cu acest aspect, vezi și N. Roșianu, *Formule mediane în basm*, în „Analele Universității, București,” seria filologie, XVIII (sub tipar).

le temps (« une fois » ; « dans les temps anciens ») ; S — situation dans l'espace (« dans un pays du Levant », « dans un empire »).

Les éléments négatifs : $E^{\bar{V}}$ — négation directe (« il n'était pas ») ; $T^{\bar{V}}$ — négation indirecte, métaphorique (« quand on ferrait les puces » ; « quand on faisait cuire les oeufs sur la glace » ; « quand les poules avaient des dents » ; « quand des perdreaux rôtis survolaient les champs ») $S^{\bar{V}}$ — négation indirecte («dans un village sans maisons ») ; $T^{\bar{V}}$ et $S^{\bar{V}}$ représentent «des formules de l'impossible ».

Positions possibles des éléments structuraux de la formule initiale, par rapport à la limite de la vraisemblance :

$$\begin{array}{ccc|c} E & T & S & V \\ \hline E^{\bar{V}} & T^{\bar{V}} & S^{\bar{V}} & \bar{V} \end{array}$$

La formule finale conserve les deux types d'éléments, engendrés par les mêmes causes. La formule finale la plus fréquente est celle de la participation du conteur aux noces des héros du conte. Eléments structuraux de ce type de formule : P — présence du conteur à la noce — « j'y ai été (j'y suis allé, j'y étais) aussi » ; A — actions du conteur (« j'ai bu », «j'ai dansé ») ; C — réception de cadeaux (gâteaux, rôti) ; $\bar{C}$ — perte des cadeaux (principal voleur — les chiens) ; D — déplacement du conteur (moyen de transport vraisemblable) ; B — but du déplacement : communication du conte (« je vous ai raconté une histoire »). Chaque élément affirmatif a, d'habitude, pour correspondant, l'élément négatif ($\bar{V}$) concrétisé dans « la formule de l'impossible » ; $A^{\bar{V}}$ — (« j'ai transporté de l'eau dans un tamis ») ; $C^{\bar{V}}$ — (« de la bière dans un mouchoir » ; « des bottes en verre ») ; $D^{\bar{V}}$ — moyen de transport invraisemblable (des chevaux de cire, de poix, de glace, des insectes, des oiseaux) ; $B^{\bar{V}}$ — négation directe (« je vous ai dit un mensonge »).

Positions possibles des éléments structuraux de la formule finale par rapport à la limite de la vraisemblance :

$$\begin{array}{cccccc|c} P & A & C & \bar{C} & D & B & V \\ \hline & A^{\bar{V}} & C^{\bar{V}} & \bar{C}^{\bar{V}} & D^{\bar{V}} & B^{\bar{V}} & \bar{V} \end{array}$$

Il est nécessaire d'identifier la position des éléments structuraux par rapport à la limite du vraisemblable, vu que c'est de cette position que dépend également la force d'expression de la formule. Plus la combinaison des éléments V et $\bar{V}$ est variée, plus les associations faites dans le cadre de la « formule de l'impossible » sont invraisemblables et absurdes et plus la formule devient expressive, sa structure étant ainsi un indice du degré de la force expressive.

Les éléments morphologiques sont, pour la plupart, communs aux contes des peuples les plus différents ; par conséquent, la variété, l'originalité des formules sont dues moins à leur structure, limitée à quelques schémas stables soumis à des règles assez strictes, qu'à la manière dont ces éléments sont concrétisés dans le cadre des respectifs schémas, ce qui représente en réalité la manifestation de leur caractère particulier et, en dernier lieu, du spécifique national.

Les formules dans la structure desquelles entrent des éléments négatifs sont apparues dans une étape relativement récente, si on les compare aux formules affirmatives, car elles représentent un degré supérieur en ce qui concerne l'acceptation du conte comme relation véridique ou comme fiction poétique. Ce n'est que dans les conditions d'une acceptation du conte en tant que fruit de la fiction poétique qu'a pu apparaître le ton de plaisanterie, d'ironie, de parodie, propre à la « formule de l'impossible » (V).

Les formules affirmatives sont universelles, elles peuvent se trouver au commencement et à la fin de n'importe quel type de conte, tandis que les formules négatives ne se rencontrent, d'habitude, que dans le conte fantastique.

La principale fonction des formules finales est celle de transporter les auditeurs dans le monde réel. Si la formule initiale a pour but de créer une atmosphère propice à la communication et à l'audition du conte (fantastique), la formule finale, par sa note spécifique de plaisanterie, d'ironie et de parodie, dissipe l'atmosphère merveilleuse du conte et ramène l'auditeur dans le monde réel.

VARIANTE GERMANE DIN „KINDER- UND HAUSMÄRCHEN“ ŞI VARIANTE ROMÂNEŞTI LA TIPURILE ATh. 410, 130 ŞI 120

VIORICA NIŞCOV

Punctul de plecare al prezentului studiu îl constituie investigaţiile autorului în cadrul unui proiect mai larg, în parte realizat, de identificare a raporturilor dintre activitatea fraţilor Grimm şi folcloristica românească. Ne-au preocupat, în mod firesc, şi posibilele ecouri ale colecţiei Grimm în *folclorul* românesc [1].

Se înţelege, demersul nostru are caracter de sondaj. În cele ce urmează am selecţionat o serie de aspecte revelatorii atît prin *sensul propriu fiecărui caz*, cît şi prin *diversitatea semnificativă a ansamblului.*

Din *KHM* am ales un eşantion de 4 piese ilustrînd tipuri internaţionale, spre a stabili, după împrejurări, atît eventuala difuzare la noi pe canale folclorice a elementelor colecţiei Grimm, cît şi, pornind comparativ de la *repere concrete notorii*, unele caractere diferenţiale ale versiunilor româneşti în măsura în care acestea din urmă *există* (sau au *existat*) efectiv în circuitul nostru folcloric. În parte materialul ne-a condus însă, cum se va vedea, şi la concluzii suplimentare, de ordin mai general.

Ademenitor, experimentul nu e lipsit de riscuri, dată fiind atît îngustimea mijloacelor de informaţie (respectiv culegeri limitate în timp şi spaţiu, interesul redus al culegătorilor pentru tot ceea ce pare naraţiune reprodusă după carte, împrejurarea că parte din textele publicate sînt fie de autenticitate discutabilă, fie vădit „prelucrate”, absenţa — de regulă — a datelor privitoare la informatori şi la izvoare, faptul că fondul, substanţial, de înregistrări de teren din A.I.E.F. e încă în bună măsură netranscris şi neclasificat tipologic — deci greu accesibil — etc.), cît şi în genere

---

[1] Acest gen de cercetări se înscrie de altfel într-o orientare internaţională *consacrată* a studiilor folcloristice, neglijată pînă acum la noi, dar a cărei legitimitate e evidentă. Vezi, spre pildă, Elisabeth Róna-Sklarek, *Einige Grimmische Märchen im ungarischen Volksmunde.* Sonderabdruck aus der Festschrift „Philologische Beiträge aus der Geschichte der ungarischen Beziehungen”, Budapest, 1912, p. 3—15, apud Gyula Ortutay, *Iacob Grimm und die ungarische Folkloristik*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde”, Bd. IX, 1963, p. 180; V. Propp, *Märchen der Brüder Grimm im russischen Norden*, ibidem, p. 104—112; F. Karlinger, *« Schneeweisschen und Rosenrot » in Sardinien. Zur Übernahme eines Buchmärchens in die volkstümliche Erzähltradition*, în vol. *Brüder Grimm Gedenken, 1963*, Marburg, 1963, p. 585—593.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 295—314, Bucureşti, 1969

starea actuală, nesatisfăcătoare, a cunoaşterii „biologiei" fenomenul folcloric. Prin urmare, ne vom mărgini, în principiu, la simpla comparare de texte. Studiul nostru va avea, precumpănitor, caracterul unui „protocol de experienţă".

Ne-am oprit asupra unor titluri reprezentative : *Dornröschen* pentru basmul propriu-zis, *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Herr Korbes*, *Das Lumpengesindel* pentru basmul animalier [2].

Natura însăşi a materialului suscitînd probleme diverse, şi natura tratării va fi — în pofida reperelor comune — corespunzător diversă. *Dornröschen* va fi preponderent „caz de penetraţie folclorică", basmele cu animale vor fi , mai cu seamă, obiect de examen de ordinul criticii şi al clasificării.

★

A . *Dornröschen* (ATh. 410). Textul german, reamintim, are următorul conţinut : I. Un rege şi-o regină îşi doresc copii. O broscuţă veste̦şte reginei că va naşte o fetiţă. Profeţia se împlineşte. II. Regele dă un ospăţ la care pofteşte ursitoarele din împărăţie (die weisen Frauen), dar, neavînd decît 12 tacîmuri de aur, una din cele 13 ursitoare trebuie să rămînă acasă. Ursitoarele sortesc fetiţei să fie frumoasă, bogată etc. Înainte ca ultima să se rostească, apare furioasă a 13-a ursitoare — neinvitata — , care meneşte prinţesei ca la 15 ani să se înţepe într-un fus şi să moară. Ultima ursitoare, neputînd înlătura blestemul, îl îndulceşte, înlocuind moartea cu un somn de 100 de ani. III. Regele porunceşte arderea fuselor din împărăţie. Pleacă însă de-acasă cu regina tocmai în ziua cea rea. Prinţesa, singură, porneşte să cerceteze palatul. Ajunge la un turn, urcă, deschide o uşă învîrtind o cheie ruginită şi se pomeneşte în faţă cu o bătrînă care toarce. Curioasă, atinge fusul, se înţeapă şi cade adormită, o dată cu întreg palatul : regele şi regina care tocmai se întorceau, curtenii, caii, porumbeii pe acoperiş, focul în vatră, chiar şi bucătarul care tocmai voia să-şi pedepsească ajutorul etc. În jurul palatului creşte un enorm gard de spini. Povestea frumoasei Dornröschen atrage nenumăraţi prinţi, care-şi găsesc o moarte grozavă atîrnaţi în gardul viu. IV. Peste multă vreme un fiu de rege cutează să se apropie de palat. Tocmai se împliniseră cei 100 de ani. Spinii se prefac în flori, prinţul trece nestingherit. Urcă în turn şi o sărută pe prinţesă, care se deşteaptă. O dată cu ea se trezesc toţi locuitorii palatului. Urmează nunta.

Din bibliografia versiunii româneşti a acestui tip am exclus de la bun început traducerile şi adaptările mărturisite şi ne-am oprit asupra restului — trei variante care ar fi putut, cel puţin la prima vedere, proba existenţa basmului în circulaţia noastră folclorică :

(1) *Floricica spinoasă şi Făt-Frumos* (Muntenia ?) în *Calendarul poporului ilustrat*, Bucureşti, 1904, p. 67—69.

(2) *Frumoasa adormită în pădure* (Banat) în vol. *Basme şi istorioare bănăţene* culese de Lucian Costin, [Biblioteca folclorică a Banatului nr. 10], Craiova, [f. a.], inf. P. Bălăcescu, Pecinişca, Turnu-Severin.

---

[2] Am folosit în acest scop bibliografia oferită de *Catalogul poveştilor populare româneşti* şi de *Tipologia bibliografică a poveştilor româneşti cu animale*, lucrări manuscrise, elaborate în cadrul I.E.F. de Corneliu Bărbulescu şi, respectiv, Tony Brill.

(3) *Fetişoara de-mpărat* (Transilvania), A.I.E.F., i. 10926, culeg. Tony Brill, 1951, inf. Sînziana Ilona, Boşorod, Hunedoara.

(1) *Floricica spinoasă şi Făt-Frumos* — fără indicaţii privind sursele etc. — reproduce conţinutul motivic (în sens Thompson) al textului german, mai puţin trei detalii : motivul broscuţei este omis ; vagului care învăluie apariţia bătrînei cu fusul în basmul german îi fac loc precizări notabile : aceasta ,,nu-i alta decît Peaza Rea, *a 13-a ursitoare* [subl. ns. — V. N.] care se pitulase în turn tocmai de a 15-a aniversare a naşterii Florichii, cum se numea fecioara etc.'' în sfîrşit, ursitoarea care îmblînzeşte blestemul capătă numele de ,,zîna vieţii''. În rest asemănarea versiunilor merge pînă la amănunte. De pildă, episodul letargiei generale nu trece peste detaliul picant al adormirii bucătarului pe cale de a aplica o corecţie subalternului său etc. Stilul, cu preţiozităţi (,,A fost odată în vremurile de demult, pe cînd noi toţi de azi nu eram decît în închipuirea celor de atunci'' . . .), întăreşte presupunerea că *Floricica spinoasă* este *nu* text ,,cules'', ci traducere-adaptare după *Dornröschen*. E foarte posibil ca la baza acesteia să stea traducerea—sub titlul *Rujulina*—publicată de Teodoru Hiristu în ,,Şezătoarea'', IV (1878), nr. 6, p. 51—53, deoarece pe de o parte aceasta din urmă era în momentul dat (după informaţiile de care dispunem) prima tălmăcire a basmului, pe de altă parte — şi mai ales — deoarece din ambele texte motivul broscuţei-profet lipseşte, iar coincidenţele stilistice sînt numeroase.

(2) *Frumoasa adormită în pădure* marchează multiple deosebiri faţă de Grimm : motivul broscuţei e şi aici absent ; în schimb se sugerează că împărăteasa ar fi luat leacuri pentru a cădea grea ; ursitoarele — numite ,,zîniţe'' — *sînt 7* ; *cea de a opta* este cea care urseşte fetei să se înţepe în fus şi să moară la *16 ani*; bătrîna din turn toarce fiindcă *nu aflase de porunca împăratului* ; zîna cea bună, înştiinţată de ,,un pitic cu nişte cizme cu care puteai păşi opt poşte deodată'', soseşte într-o căruţă trasă de ,,7 şerpi care aruncau foc pe ochi'' şi atinge cu bagheta palatul adormindu-l ; împăratul şi împărăteasa dau poruncă să nu se apropie nimeni de palat, iar ,,peste un minut toată împrejurimea palatului se făcu o pădure deasă'' ; după 100 de ani feciorul de împărat trezeşte fata şi întreaga curte — toţi se pun la masă ,,foarte înfometaţi''.

Elementele diferenţiale sînt pregnante. Dovedesc ele prelucrare folclorică? Nu. Sînt regăsibile, întocmai, în *La belle au bois dormant* din Perrault[3]. Titlul românesc apare chiar ca vizibilă parafrază a celui francez. Lipseşte totuşi, integral, amplul epilog al basmului Perrault. Filiaţia nu poate fi însă contestată.

---

[3] Textul francez insistă asupra străduinţelor reginei de a avea copii : « ils allèrent à toutes les eaux du monde, voeux, pélérinages, menues dévotions (. . .) » ; zînele sînt 7 ; profeţia împlinită, zîna cea bună, « avertie en un instant par un petit nain qui avait des bottes de sept lieues », soseşte « dans un chariot tout de feu trainé par des dragons » şi adoarme cu bagheta magică întreaga ,,casă'' a prinţesei : guvernante, doamne de onoare, cameriste, gentilomi, ofiţeri, gărzi elveţiene, paji, valeţi, bucătari etc ; perechea regală părăseşte palatul, « et ils firent publier des défenses à qui que ce fust d'en approcher — ces défenses n'estaient pas nécessaires, car il poussa dans un quart d'heure tout autour du parc une(. . .) grande quantité de grands arbres ». Trezirea tuturor e subliniată de o foame cumplită : « cependant tout le palais s'estait réveillé avec la Princesse : chacun songeait à faire sa charge ; et comme ils n'estaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim ; la Dame-d'honneur, pressée comme les autres s'impatienta et dit tout haut à la Princesse que la viande estait servie etc. ».

Lucian Costin afirmă, fără a comunica alte date, a fi cules basmul de la un P. Bălăcescu din Pecinişca-Severin. Este evident că — în cazul în care lucrurile vor fi stat într-adevăr aşa — informatorul va fi cunoscut varianta franceză dacă nu în original — ceea ce e improbabil — , în orice caz direct sau indirect din vreo traducere adaptată care să fi transpus mai mult sau puţin exact cel puţin prima parte a originalului. Absenţa elementelor de localizare în varianta presupusului Bălăcescu — basmul Perrault desfăşoară forme de civilizaţie evident proprii Versailles-ului etc. — , ca şi caracterul vag schematic al naraţiunii, ar putea, la rigoare, indica în acest text o formă „oralizantă", marcînd consumarea unei faze de epurare" în cursul căreia — în pofida memoriei, e de presupus, excepţionale a informatorului — atmosfera şi caracterul istoric acuzat al originalului să se fi şters.

(3) *Fetişoara de împărat.* Fiind, cel puţin deocamdată, singura variantă românească la tipul ATh. 410 a cărui autenticitate textologică nu este de pus la îndoială, prezentînd totodată o fenomenologie interesantă, o reproducem în întregime, aşa cum a fost înregistrată.

„Ierasă pă vremuri-eli de mult on-..., pă vremuri-eli de mult onmpărat care iera şi iel vestit şi puternic şi trăie cu soţiia lui în bună viaţă. Însă copii nu aveu. Aşe rugîndu-să la Dumnezău să le dăruiască şi lor un copil sau o copilă, după on tim de vreme le dărui Dumnezău o fetiţă atît de frumoasă, însă iei bucurîndu-să foarte de fetiţă că le-o dărui' Dumnezău şi kemînd la botez — la ospăţ cum spunem noi — , kemînd tot domni şi prinţî di prin prejur de bucurie că le-o dăruit Dumnezău fetiţa, kemă şi ursîtoarele că pă vremea de mult ierasă ursîtori care ursa sorta omului cînd năşte. Iele auzează ursînd, moşele sau nănaşele care ierau acolo, le-auze ce ursa ursitoarile. Ş-aşe împăratu, fiind atît de vestit şi de bogat, le kemă şi pă ursîtori. Ursîtori ierasă douăsprăzăce. Una mai bătrînă şi unsprazăce tinere. Le kemară la botez şi pă iele, la nuntă ; iele ursîră fiecare pe rînd ; una ursî că să fie fată frumoasă, fetiţa. A doilea ursî că să fie drăgălaşe cu ficiorii. A treilea ursî că să fie norocoasă. A patrălea ursî că să fie în joc jucătoare. A cincelea ursî că să aibă bărbat de tînără să nu-m fie fată bătrînă. A şasălea ursî ca să trăiască-n bună cinste cu soţul iei. A şeptelea ursî cu'nţălegere bună şi cu frumuseţă să să petreacă în lume. A optălea ursî că să aibă copii frumoşi şi iesteţ. A nouălea ursî că să fie cuminte, bună, văzută de toţ prinţii şi domnii di prim prejur. A zecelea ursî că să trăiască mult împreună cu soţul său, să n-aibă supărare. A unsprezecelea ursî „noroc bun să ai în traiu tău". Ei însă ursîtă toate după ştiinţa lor bine ; a doasprăzecelea să supără, ie-i nekemată la nuntă ; pă ia or lăsta-o năpoi, n-or kemat-o pentru că spuneau că ie-i mai bătrînă, să rămînă la sărvici une-ave iele locuinţă. Ie să supără ş-a venit sîngură.

Şi spune :

— Voi aţ ursît-o fiecare în socoteala voastră, ieu o ursăz altfel. Să fie frumoasă, să fie veselă, să fie norocosă, însă cîn o fie de doisprăzece ani, fetiţa să să-nţepe într-on fus şi să moară.

E, atunci părinţî-auzîră, moşele-auzîră, spusără părinţîlor şi nuntaşîlor că iaca ce ursî ursîtoarea a douăsprezecele, cea mai bătrînă, că fetiţa cîn o fi de doasprăzece ani să moară.

Atunci părinţî să-ntristară forte şî toţ nuntaşi să-ntristară. Şî kemară pă ursitoare ursitorili cel tinere ş-o rugară stăruitori că să poftească la nuntă cu iele. Stete la nuntă cu iele ş-o rugară că să nu fie fetiţa aşe să moară, că numai pă aia o-au odraslă în casă şi să nu moră. Atunci ie îi spusă să nu moră însă să dormă o sută de ani. O sută de ani să dormă. Şi nime să n-o poată pomeni fără un tînăr băiat dac-o pute să intre ca s-o sărute la sută de ani, atuncia numa să să deştepte. Însă nime să nu potă intra aco, tote cele s-adormă care-or intr-acolo la locuinţa un'e-o fi pusă fetiţa cu sicriu iei. Fetiţa să dusă pin livadă, împăratu ave o livadă frumoasă cu flori, şi-n livada-aia ierasă-o bătrînă dăruit di la-mpăratu un colţ de loc să-ş fac-on bordei, locuia aco. Acu fetiţa iera foarte strînsă pîn-ăn vremea aia, nu iera slobozîtă să să ducă nicăieri ca să nu ajungă să să-nţepe uneva după ursîtoarea cum a ursît-o. Însă împăratu cîn s-apropie ani-aia doisprăzece a dat poruncă că în tătă împrejurimea să nu mai să găsască nici o femee să ţînă fus, să toarcă cu fus, să nu mai torcă nime cu fus de frică că fetiţa să înţapă-n fus, ş-are să moară. Însă de baba-aia care-o ave în livada lui, care locuia în bordei îş uita-mpăratu că să să ducă şi pi la ie să ie fusăle. Baba ceea torce ş-antuncea. Fetiţa atunci, cîn fu la anu doisprăzece, a plecat cu sărvitorile pim livadă. Să duce din floare-n floare, mirosa pe-acolo, sărvitoarele să pusără la umbră de mocru care ave iel mocre frumoasă-aşe. Să pusără la umbr-aco, fetiţa stă, să luo de lîngă iele încoce, încolo, iele uitară de fetiţă. Fetiţa să dusă să băgă la baba înlăuntru, cunoscînd pe baba că baba iera ş-aproape. Baba torce. Fetiţa luo fusu di la baba şi-ncepu şi ie să facă cu fusu şi să înţăpă într-on deşt şi adormi pă loc. Adormi fetiţa pă loc. Atunci sărvitorele aducîndu-şi aminte că, „ie, fetiţa une-i !", caotă încoci, caută încolo, nu-i fetiţa nicăieri. Să duc atunce la baba în bordei, fetiţa ieras-adurmită. Baba ţine fetiţa pă braţe şi plînjea acolo că n-o mai poate deştepta. O luară servitoarele ş-o dusără la împăratu, împăratu-i pregăti on săcriu ca la mort ştiind c-are să dormă o sută de ani şi îi făcu o odăiţă ş-o dusă cu săcriu în odăiţă. O puse-aco şi-ngrădi puţină curte înaintea-odăiţi pentru că să nu intre nime-acolo, că cine-o intra împrejuru odăiţi adurme pă loc. Însă o adurmit şi-mpăratu şi cu-mpărăteasa intrin în odăiţa-aia une iera fata. Or adormit păntru o sută de ani cu toţi şi cine intr-acolo trăbuia s-adoarmă.

Aşe în curte-aia a crescut mărăciuni cîte tăte pe-acolo atît de puternice de nu mai pute să încapă nici pasărea prin iei. O sută de ani, dacă n-o mai intrat nime-aco să lucreze. Cîn fu după on timp de vreme auzîră făţilogofeţi, crăişori, împăraţi că uită-te o fetiţă la cutare-mpărat iest adormită şi de-atîta timp şi frumoasă, trebuie cineva s-o pomeană la suta de ani.

Numai mersără prinţişori-acolo, care cum untra rumînè acăţat în spini ş-adurmit, care cum intra acolo, rumînè acăţat în spini, ş-adurmit. Însă iei făr să băga măieştri d-eia intr-aco că dă de pot pomeni fetiţa, că spuneu că-i forte grozav de frumoasă şi-mpăratu iera foarte vestit împărat. La o sută de ani să nimereşte on flăcău ca ce iera şi iel iesteţ, adică iera soldat. Ierasă la armată. Iel ierasă soldat cu skimbu lui de-acas, cu calu lui, cu skimbu lui. Cîn tărmină armata să dus-acasă şi bunicu lu moşi-so-i spusesă povestea fetiţî de la-nceput. Atunci iel spune :

— Uită moşule, mă voi duce ieu !

— Nu te duce, dragă, că cîţi prinţi şi crăişori or mers aco, tot acol-or adormit şi de-aco n-or mai ieşît. Cîn a ajuns iel aco s-o' plinisă suta de ani, atunci or perit spini din locu -acela ş-atunci o intrat înlăuntru şi cîn intră înlăuntru fetiţa durme. O sărută ş-atunci fetiţa s-o pomenit. Şi s-o pomenit şi-mpăratu şi-mpărăteasa şi l-or luat ca de ginere şi l-or cununat cu fetiţa. Au m-an suit p-on fus ş-am tărminat de spus".

Substanţa şi succesiunea episoadelor sînt, aşadar, în genere, aceleaşi cu ale basmului din *KHM*. Acest fapt şi împrejurarea că, cel puţin deocamdată, nu se cunosc alte variante de teren, constituie un test al probabilei origini Grimm. Evident ceea ce are importanţă e totuşi nu atît filiaţia mai mult sau mai puţin nemijlocită, *în sine*, cît compararea a două variante, strîns înrudite motivic, ale aceluiaşi tip : una manifest ,,prelucrare cultă" (Grimm), cealaltă manifest ,,prelucrare folclorică" (Sînziana Ilona).

Din raţiuni de spaţiu trecem peste deosebirile stilistice generate de sintaxa enunţului oral (repetiţii contextual nonfuncţionale, paranteze explicative, elipse, reveniri, anacolute etc.)[4]. Să zăbovim puţin asupra diferenţelor ce decurg din condiţia compoziţională a naraţiunii tradiţionale vorbite şi din deosebirile de ambianţă culturală. Astfel e de constatat în versiunea Sînziana Ilona reducerea, specifică, la rudiment a descrierii — negare a ,,basmului de carte" în genere —, respectiv anihilarea idilicului vizual, gen ,,Kleinmalerei" — negare a basmului Grimm, romantic şi burghez, în speţă[5]. De asemenea, foarte caracteristică este excluderea, pînă la limita anulării, a *dialogului*, prin transferarea funcţiilor acestuia vorbirii indirecte. Preponderenţa izbitoare a ,,*naraţiunii*", ca mod al epicului, în dauna nu numai a *descrierii* dar şi a *dialogului*, pare să dovedească o dată mai mult statutul de *variantă orală de ,,basm de carte*" al versiunii în cauză ; în alte basme — acestea de condiţie pronunţat folclorică — din repertoriul informatoarei, proporţia considerabilă a dialogului *corespunde* dimensiunilor medii obişnuite care îi caracterizează prezenţa în basmul folcloric curent[6].

Chiar dacă fireşti, de aşteptat, şi, am adăuga, universale[7], toate acestea ni se par demne de luat în seamă. După cum remarcabilă ni se pare şi tendinţa generală către *explicit* şi *raţionalizare* a versiunii româneşti : înlocuirea magicei broscuţe-proroace cu explicaţii de fantastic ,,cotidian" - nuvelistic (rugăciuni împlinite), excluderea detaliului straniu al absenţei de-acasă a părinţilor tocmai în ziua fatală, limpezirea vagului ursirilor *bune* — din Grimm — prin formulări amănunţite venind dintr-o experienţă de viaţă concretă şi rurală etc. Desigur, personalitatea, bine desenată, a informatoarei îşi are în această privinţă partea ei de contribuţie[8].

Profunde în semnificaţie, atît sub raport literar cît şi sub raportul implicaţiei culturale, sînt modificările introduse de varianta Ilona în tratarea a două episoade nodale.

a) *Ursirea.* Ursitoarea cea bătrînă rămîne aşadar acasă. ,,. . . N-or chemat-o pentru că spuneau că ie-i mai bătrînă, să rămînă la sărvici etc.".

---

[4] Cf. O. Bîrlea, *Introducere* la *Antologie de proză populară epică*, vol. I, Bucureşti, 1966, p. 92 şi urm.

[5] Cf. G. Ginschel, *Der Märchenstil Jacob Grimms*, în ,,Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", Bd. IX, 1963, p. 131—168 ; F. Karlinger, *Les contes des frères Grimm. Contribution à l'étude de la langue et du style*, Paris, Fribourg, 1963.

[6] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 87.

[7] Vezi rezultatele similare la care ajunge F. Karlinger în « *Schneewisschen und Rosenrot* » *in Sardinien . . .*, passim.

[8] Cf. Tony Brill, *O povestitoare din Haţeg*, în vol. *Studii de folclor şi literatură*, Bucureşti, 1967, p. 191—246.

Formulare echivocă. Nu se înţelege dacă absenţa bătrînei s-ar datora unor uneltiri intestine (cele tinere nedorindu-i prezenţa îi vor fi ascuns invitaţia) sau atitudinii uşuratice a curţii. Ursirea-i neaşteptată îi atrage luarea-aminte a tuturor. E poftită la masă, rugată să se dezică. *Consimte*, în cele din urmă.

Coruptibilitatea introdusă de context nu contrazice, în fond, caracterologia acestui personaj-categorie al basmului şi credinţelor populare româneşti. Astfel, pe de o parte, mentalitatea populară investeşte ursitoarele cu puteri inexorabile, profeţiile lor, bune sau rele, fiind de neclintit ; pe de altă parte însă le atribuie o fire capricioasă, mai mult, o anume versatilitate : sînt — prealabil — simţitoare la daruri, în special la alimente [9]. Criteriile după care povestitoarea din Haţeg îşi *remodelează* personajul se înscriu deci în limitele tradiţiei autohtone. Cu deosebirea că, în cazul de faţă, oamenii au puterea nu numai de a înrîuri *prealabil* ursita, dar şi de a o *schimba* cînd le e potrivinică [10]. Remanierea ar mai putea avea tocmai de aceea şi o altă explicaţie, complementară : împrejurările în care apar aici ursitoarele fiind cu totul nefamiliare povestitoarei, *caracterul fatal al acestora nu a mai fost resimţit ca atare*. De obicei, în tradiţia noastră ursitoarele — trei la număr — vin totdeauna noaptea, tainic [11]. Nevăzute şi neauzite, de regulă, de nimeni. Doar uneori le surprind moaşele sau cineva din ai casei, care veghează la copil [12]. Nu pot avea de aceea comerţ direct cu oamenii. Ideea de a le pofti la ospăţ — implicînd un anume mod minor-tranzacţional de gîndire, tinzînd către stabilirea de legături amicale, foarte terestre, cu universul metafizic — are toate şansele să pară ciudată. E posibil deci ca episodul invitaţiei să fi produs la informatoare — sau, am putea spune, dat fiindcă aceasta deţinea basmul de la tatăl ei [13], în *circuitul folcloric* — o anume confuzie cu privire la atributele fundamentale ale ursitoarelor. Din moment ce sînt atît de accesibile nu e cu neputinţă a le determina să-şi schimbe hotărîrile. Tîrguiala amabilă înlocuieşte deci irevocabilul ursitei tradiţionale, transformînd enigmaticele personaje inflexibile în fiinţe comune cu o mentalitate elastică, potrivită caracterului lor sociabil implicat în participarea la festin. Prima parte a expunerii reflectă limpede acest proces mental în care „montajul" celor două modalităţi de reprezentare nu e încă desăvîrşit. Propoziţiile : „. . . moşele sau nănaşele, care ierau acolo le-auze ce ursa ursitoarele" şi „. . . naşele auziră, spusără părinţilor că iaca ce ursî ursitoarea a douăsprezecelea . . ." nu mai au, funcţionalmente, sens o dată ce ursitoarele sînt scutite de apariţie misterioasă, iar ursirea le e publică.

b) *Împlinirea ursitei.* Aici, spre deosebire de textele precedente descinzînd foarte îndeaproape din Grimm sau Perrault, prinţesa spre a găsi pe baba torcătoare nu trebuie să hoinărească printr-un întreg palat. E de ajuns o preumblare în livadă. În locul castelului cu turnuri și chei ruginite în broaște, apare o ogradă cu flori, pomi și un bordei. În locul demnitarilor, bucătarilor și servitorilor — un peisaj rural socialmente unitar [14]. Împăratul își duce traiul — s-ar zice — într-o livadă și-și împlinește singur poruncile, de vreme ce „de baba aia care o avè în livada lui, care locuia în bordei, își uita împăratu ca să să ducă și pi la ea să-ie fusăle”. Fata, odată adormită, e așternută într-o „odăiță” anume făcută, pe care împăratul o îngrădește cu uluci. Îngrăditura care se umple cu mărăcini nu e decît o bătătură țărănească, salvatorul — simplu țăran întors de la oaste etc.

---

[9] S. Fl. Marian, *Nascerea la români*, Bucureşti, 1892, p. 152—155.

[10] Această credinţă pare să fie răspîndită şi în Balcani. Cf. G. Megas, *Die Moiren als funktioneller Faktor in neugriechischen Märchen*, în *Märchen, Mythos, Dichtung*. Festschrift zum 90. Geburtstag Fr. von. der Leyen am 19 August 1963, Hg. von H. Kuhn und K. Schier, München, 1963, p. 47, 55.

[11] L. Şăineanu, *Basmele românilor*, Bucureşti, 1895, p. 781 şi urm.

[12] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 150. Pentru răspîndirea acestor credinţe, cf. R. W. Brednich, *Volkserzählungen in Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, Helsinki, 1964, în „FFC", nr. 193, p. 20—21, 24—25, precum şi observaţiile critice din recenzia lui K. Horálek la Brednich, în „Fabula", Bd. VIII, 1966, Heft. 1/2. p. 123.

[13] Vezi fişa A.I.E.F. i 10926.

Reiese limpede că povestitoarea din Hațeg — sau posibilul, firav, circuit folcloric al cărui moment surprins de culegător ea îl constituie — a întreprins, spontan, anume operații de adaptare folclorică, fie modificînd elemente ale fondului ei de cunoștințe aperceptive pentru a le potrivi noilor reprezentări (primul caz), fie adaptînd pe acestea din urmă la primele (cel de al doilea). Aceste alterări sugerează direcțiile principale pe care *Dornröschen* ar fi putut evolua sub raport motivic dacă ar fi intrat *realmente* în circuitul literaturii noastre populare. Posibilitate de fapt improbabilă, deoarece existența certă deocamdată a unei singure variante „autentice”, cu statut de „adaptare în mediul folcloric”, rămîne neconcludentă.

Absența tipului ATh. 410 din folclorul românesc, inaderența relativă a mediului nostru folcloric la acest „import” Grimm (sau Perrault) — în ciuda faptului că motive precum ursitoarele menind moartea, fusul fermecat, cetatea, țara sau palatul împietrit (adormit) etc. sînt frecvente în basmul nostru [15] — s-ar putea explica, între altele, prin probabila sa origine eminamente cultă.

ATh. 410, ca atare, pare să fie produsul unei civilizații de curte, în care eticheta va fi jucat un rol esențial. Catastrofa — și deci întreaga desfășurare — e provocată de nerespectarea codului de politețe. Sociabilitatea, protocolul și, totodată, ierarhia socială nuanțată, ca reprezentări *determinante* în contextul basmului, sugerează ca punct de plecare plauzibil suprastructura feudală apuseană.

---

[14] Cf. G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*, București, 1964, p. 310—312.

[15] Cf. L. Șăineanu, *op. cit.*, p. 22, 171—176, 401, 405, 982, 983. La prima vedere, la acestea s-ar putea adăuga și „cina”, „cinuța”, sau „masa” ursitoarelor, act ritual de naștere notoriu, pus la cale de moașe ca principali agenți magici (ceea ce ar explica, alături de cele de mai sus, prezența lor insistentă în versiunea Ilona), atestat, în timp, în Transilvania, Banat, Oltenia (cf. S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 151—155 ; A. Gorovei, *Datinile noastre la naștere*, București, 1909, p. 39—41 ; Florica Lorinț, *Obiceiuri la naștere din Oltenia de nord*, în „Revista de etnografie și folclor”, XIII (1968), nr. 6, p. 524—526 etc.), și care ar introduce, s-ar zice, o nuanță de sociabilitate.

În realitate apropierea ar fi artificială. Diferențe esențiale separă magia „mesei” ursitoarelor atît de motivele de basm amintite, cît și de mondenitatea banchetului regal din *KHM*, chiar dacă motivic acesta va fi derivat, inițial, prin desacralizare, din vechi practici rituale propițiatorii cu bază alimentară, practici de altfel destul de răspîndite în etnografia lumii (cf. R. W. Brednich, *op. cit.*, passim). Astfel, pe de o parte, „cina” se referă la „realități” magice curente, *imediate*, în vreme ce motivele de basm rămîn cantonate net în cîmpul ficțiunii. Pe de altă parte, „cina”, „masa” au caracterul unei ofrande, nu al unui prilej de „convivare”, iar vizita ursitoarelor este *inevitabilă*, independentă de orice poftire. Incongruența *invitației* și în genere a tratativelor directe cu ursitoarele (chiar dacă Marian, *op. cit.*, p. 158, de altfel confuz și contradictoriu, pare să ateste, izolat, în Transilvania, această din urmă posibilitate) rămîne, așadar izbitoare și de netăgăduit.

De altfel cercetări mai noi[16] accentuează faptul că basmul *Dornröschen*, în ciuda răspunderii lui considerabile atît directe, pe cale livrescă, cît şi prin prelucrări muzicale, coregrafice, ca joc de copii etc., nu a devenit *niciodată* bun folcloric propriu-zis nici măcar în Europa occidentală. Între textul din *KHM* (de circulaţie restrînsă chiar şi în Germania) şi versiunea franceză din *Les Contes de ma mère Loye* s-au propus complicate relaţii de filiaţie. La originea redacţiei franceze — ca şi a celei italiene din *Pentameronul* lui Basile — s-a aşezat un episod din anonimul *Roman de Perceforest* (sec. al XIV-lea), derivînd din ciclul *Graalului*, unde se povesteşte cum, la naşterea Zelandinei, tatăl ei, regele, invită trei zeiţe, Lucina, Themis, Venus ; Themis, ofensată de faptul că tacîmului care îi e hărăzit îi lipseşte cuţitul, urează fetiţei să se înţepe într-un fir de in şi să cadă în somn adînc pînă cînd cineva îi va smulge firul din deget ; Venus urează trezirea din letargie ; urmează *împlinirea*, complicată cu alte motive. Se presupune că autorul nu va fi ,,inventat'' integral, că se va fi bizuit măcar în parte pe motive circulante în epocă. Originea şi statutul acestora nu e însă lesne de precizat, cu atît mai mult cu cît dihotomia literatură cultă — literatură populară, pentru Evul Mediu, rămîne problematică[17].

★

B. *Die Bremer Stadtmusikanten* (ATh. 130). Versiunea Grimm are după cum se ştie următorul conţinut : I. Un măgar bătrîn, speriat că stăpînul vrea să-l taie, fuge de-acasă cu gînd să se facă muzicant la Bremen. II. Pe drum întîlneşte un cîine, o pisică, un cocoş, toţi bătrîni, în primejdie de a fi tăiaţi de stăpîni. Îi convinge să se însoţească şi să se facă muzicanţi. Înnoptează în pădure. Cocoşul suit în copac vede o lumină în depărtare. III. Pornesc într-acolo ; ajung la coliba unor hoţi ; înăuntru, masă întinsă.

---

[16] J. Bolte—G. Polivka, *Anmerkungen zu den « Kinder-und Hausmärchen » von Brüdern Grimm* ..., vol. I, Leipzig, 1913, p. 434 — 442 ; R. W. Brednich, *op. cit.*, p. 150—152 ; Jan de Vries, *Dornröschen*, în ,,Fabula'', Bd. II, 1958, Heft, 1, p. 110, passim.

[17] Bolte-Polivka, *op. cit.*, p. 434—442. În ordinea circulaţiei motivice, merită citat un fragment din saga islandeză a lui Nornagest (datînd din jurul lui 1300) : ,,Acestea s-au întîmplat pe vremea cînd eram crescut în casa tatălui meu, în locul numit Gräning. Tatăl meu era avut în bani şi bogăţii, şedea într-o locuinţă impunătoare. Pe atunci umblau prin ţară « völvele », numite « profetese », şi le preziceau oamenilor vîrsta. De aceea mulţi oameni le pofteau în casă, le ospătau şi le dădeau daruri la plecare. Şi tatăl meu făcu la fel. Ele au venit cu mare alai să-mi prezică soarta. Eu eram pe atunci în leagăn. Deasupra mea ardeau două lumînări. Mi-au spus că voi avea parte de mult noroc, mult mai mult decît părinţii şi rudele mele şi decît fiii celorlalţi conducători din ţară, şi mi-au spus că-mi va merge bine în toate privinţele. *Cea mai tînără* [subl. ns. — V. N.] dintre « norne » s-a simţit însă umilită deoarece celelalte nu-i ceruseră şi ei sfatul într-o prezicere atît de însemnată ; la asta s-a adăugat şi faptul că oamenii îmbulzindu-se au împins-o şi a căzut de pe scaun. Furioasă, a strigat celorlalte să înceteze cu prezicerile lor bune, « eu — a zis — îi voi acorda o viaţă lungă cît a lumînării care arde la capul lui ». Cea mai bătrînă dintre « völve » a stins repede lumînarea şi i-a dat-o mamei spunîndu-i s-o păstreze şi să n-o aprindă decît în ultimele zile ale vieţii mele. « Profetesele » au plecat mai apoi, iar tatăl meu le-a dat daruri bogate la despărţire. Cînd am crescut mare, mama mi-a dat lumînarea în păstrare şi ea a fost întotdeauna asupra mea''. Apud. R. W. Brednich, *op. cit.*, p. 28—29.

Se cuvine de asemenea amintit şi că B. A. Botkin, degajînd ,,pattern''-ul lui M. I. F 360. 1 (răzbunarea zînei desconsiderate), motiv nuclear în ATh. 410 alături de M. I. D 960.3 (frumoasa adormită), îi subliniază antichitatea trimiţînd între altele la mitul lui Eris — precum se ştie, neinvitată la nunta lui Peleus cu Tetis, zeiţa zvîrle între nuntaşi *mărul discordiei* — etc. (cf. *Little Briar Rose* în *Standard Dictionary of Folklore*, *Mythology and Legend*, vol. II, New York, 1950).

Evident, în ambele cazuri, instituirea unor linii de filiaţie certă rămîne discutabilă.

Fugarii, flămînzi, hotărăsc să-i alunge pe hoţi, să le ia locul. Măgarul se aşează cu copitele pe fereastră, pe spatele lui suie cîinele, pe cîine pisica, pe capul pisicii cocoşul. Încep să ţipe fiecare pe limba lui năpustindu-se prin fereastră. Hoţii fug. Animalele ospătează şi apoi se culcă : măgarul pe gunoi, cîinele după uşă, pisica pe vatră, cocoşul pe stinghie. IV. Hoţii trimit o iscoadă : vrea să aprindă focul — pisica îl zgîrie şi îl scuipă ; fuge la uşă — cîinele îl muşcă ; măgarul îi dă o copită ; cocoşul strigă : ,,Kikeriki!”. V. Îngrozit, hoţul povesteşte alor săi că în colibă s-au instalat o vrăjitoare care zgîrie, un bărbat care dă cu cuţitul, un monstru care loveşte cu un ciomag şi un judecător care strigă : ,,Aduceţi-mi pungaşul”. Hoţii nu se mai întorc la colibă, unde animalele rămîn stăpîne.

Variantele româneşti evidente ale tipului ATh. 130, de care dispunem, sînt în număr de 13. Opt formează o serie relativ unitară :
(1) *Tovarăşii şoarecelui* (Moldova?), în ,,Columna lui Traian”, II (1871), nr. 13, p. 12, culeg. S. Fl. Marian.
(2) *Povestea oului* [18] (Moldova), în ,,Şezătoarea”, I (1893), nr. 11 — 12, p. 279—281, culeg. M. Lupescu, Broşteni, Suceava.
(3) *Frau Katze* (Transilvania), în P. Schullerus, *Rumänische Volksmärchen*, ,,Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde”, 1906, Bd. 33, II H 419, inf. Sive Bursan, Alţina, Sibiu.
(4) *Şoricelul năzdrăvan* (Muntenia?), în ,,Cultura poporului”, VIII (1928), nr. 248, p. 2.
(5) *Păţania unui ou* (Transilvania), în A.I.E.F., i. 11010, culeg. O. Bîrlea, 1951, inf. P. Bodişteanu, Cerbăl, Hunedoara.
(6) *Animalele solidare* (Muntenia), în A.I.E.F., mg. 1241 c, culeg. O. Bîrlea şi Al. Amzulescu, 1956, inf. N. Gh. Micudă, Albeşti, Argeş.
(7) *Baba şi oul* (Maramureş), în A.I.E.F., mg. 2261 b, culeg. O. Bîrlea, 1962, inf. Maria Dunca, Rozavlea, publicat de O. Bîrlea în *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, p. 141—142.
(8) *Cu un moş şi o babă* (Maramureş), în A.I.E.F., mg. 2326 a, culeg. O. Bîrlea, 1962, inf. T. Pop, Săpînţa, publicat de O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 138—140.

Schema e următoarea [19] :

I. *Un ,,animal”* : şoricel (1,4), pisică (3,8), ou (5), măgar (6).

Pleacă în lume (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Din pricini diverse : înspăimîntat fiind de un mărunt accident — îi pică o alună în cap(1), i se înfige un ghimpe în gît (4) — , interpretat catastrofic — dau turcii (1), ,,vine ciuş-măciuş” (4) — , de frica stăpînilor păgubiţi (3), fiindcă a fost părăsit (5), de „spleen” — măgarul e plictisit de toate — (6), din cauza răului tratament (8).

---

[18] Textul este republicat *ne varietur* în ,,Calendarul gospodinei”, [1922], nr. 65 şi în *Cartea de citire pentru clasa a III-a primară*, Bucureşti, 1932, şi, uşor modificat (lipseşte nunta oului, formula de încheiere e alta, strigătele animalelor sînt alcătuite din alte complexe onomatopeice, cuvinte sînt ici-colo înlocuite prin sinonime), în A. Culea, *Poveşti cu animale*, Craiova, [1922], p. 30, şi în ,,Calendarul revistei « Şcolarul ieşean »”, Iaşi, 1934, p. 37.

[19] Spre a nu încărca expunerea şi totodată pentru sugerarea dintru început a structurilor am recurs la simplificarea normei grafice obişnuite a tabloului analitic, precum şi la unele evidente adaptări personale. În continuare, în restul textului, cu excepţia variantei (2) care prezintă o situaţie specială, vom analiza toate textele prin ,,grila” celor 5 episoade-standard puse în evidenţă de acest prim grup de variante (pentru terminologie, cf. C. Bărbulescu, *Catalogul poveştilor populare româneşti*, în ,,Revista de folclor”, V (1960), nr. 1—2, p. 63, passim.

În altă ordine de idei, ţinem să precizăm că, din cauze independente de voinţa noastră, nu am putut vedea monografia fundamentală a lui A. Aarne. *Die Tiere auf der Wanderschaft*, Helsinki, 1913, în ,,FFC”, nr. 11.

II. *I se alătură pe drum alte „animale”* : o pisică (1, 4, 8), o gîscă (1, 3), un cocoş (3, 4, 5, 6, 8), o oaie (1), un cal (3), un bou (3), un cîine (3, 4, 6), un măgar (4), un rac (1, 4, 5, 6), un iepure (5), un ou (4, 6, 8), un berbec (5), un ac (8).

III. *Ajung la un adăpost* : coliba unor lupi (1, 5), a unor hoţi (4), care lipsesc de-acasă (3, 6), la moara dracilor (8).

Acţionează : fac „piramida” — „animalul monstruos” — (4), respectiv se ascunde fiecare în locul în care-i convine — oul în cenuşă, racul în cofă etc. — (1, 3, 5, 6, 8).

IV. *„Lovitura legitimă”, ofensivă (defensivă), a animalelor* : victimele sînt hoţii din colibă (4), mama lupilor care vine să facă focul (1), un hoţ (4, 6) — anume şchiop (3) — care vine acasă, lupul (5), un drac orb (8).

V. *Victimele fug* (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Victima povesteşte : cineva a vrut să-i taie nasul, bunica dracului era să-l înghită etc., etc. (3, 5, 8).

Animalele rămîn stăpîne pe adăpost (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Varianta (1) încheie cu comentariul, evident fortuit, de legendă explicativă : „de atunci nu mai trăiesc lupi în preajma omului” (!)

Varianta (5) epilogheazā straniu, probabil efect de contaminare : lupul îşi spune păţania altui lup care răspunde : „mă, şi eu [...] tăt aşa am paţît az noapte”, ceea ce perspectivează — fără noimă — în infinit agresiunea animalelor.

Varianta (2) aminteşte de tipicul făbulosului „propriu-zis” : I. Un moş şi o babă, sărmani, au o găină. Ouăle acesteia dispar tainic. II. Moşul stă la pîndă : oul, odată ouat, fuge spunînd moşului că pleacă să-i aducă avere. III. Pe drum face tovărăşie cu un rac, un şoricel, o mîţă, un cocoş, un ţap. IV. Ajung la casa celor 12 tîlhari. Oul porunceşte : şoarecele să se vîre în borta de sub pirostrii, mîţa pe cuptor etc. V. Hoţii vin : unul aprinde focul, e pocnit de ou în ochi, şoarecele chiţăie : „ţîşti, ţîşti” (hoţii pricep „ţine-l”), motanul mormăie : „curmei, curmei” (hoţii înţeleg : să se aducă curmei să fie legaţi), cocoşul strigă „cot-codac” (sic) hoţii pricep „cu parul în cap !”) etc. VI. Fug. VII. Oul împarte bogăţiile hoţilor. VIII. Partea lui o dă moşului. IX. Se însoară cu o fată frumoasă, iar la nuntă „joacă toate găinile din lume”.

Contaminările lui (2), practicate evident de un povestitor cu imaginaţie, sînt vagi, totuşi detectabile. I şi II amintesc bine de ATh. 715 A, iar comportarea filială a oului evocă pe ATh. 551 (mai precis, ATh. 551 **). La rîndu-i, apoteoza nupţială (IX) e înrudită cu finalul normal al — cel puţin — întregii categorii basm fantastic ATh. 300 — 749 [20].

Dimpotrivă, varianta (7), din care episodul I lipseşte, estompează fantasticul : animalele, doar coincident laolaltă, nu fac decît să reacţioneze în limitele comportării lor fireşti. IV. O babă sărmană îşi coace un ou. Un lup crezînd că se frige un berbece dă năvală, dar din cuptor oul îi zvîrle cenuşă în ochi ; vrînd să se spele, racul din cofă — adus *întîmplător* de babă cu apa — îl prinde de nas ; nişte găini, trezite, bat din aripi zgîriindu-l, un şoarece chiţăie. V. Lupul fuge la ,,ceia lupi" ; povesteşte cum ,,o hoaţă de babă" i-a aruncat cu cenuşă, un ţap i-a băgat coarnele în nas etc., încheind moralizant : ,,asta iere păţania me şi nu mă mai duc altu la cuptoru nimănui".

---

[20] Mai precis, *prima* din cele două categorii de basm fantastic pe care O. Bîrlea le distinge, pe bună dreptate (*op. cit.*, p. 58—59), categorie caracterizată de finalul-nuntă. De menţionat că Şăineanu (*Basmele românilor*, Bucureşti, 1895, p. 948), care cunoaşte varianta (2), o socoteşte greşit variantă a *Punguţei cu doi bani* (ATh 215 A).

Ceea ce caracterizează cele 8 variante analizate, opunîndu-le textului Grimm, e *coerenţa* — vădit intermitentă în *Die Bremer Stadtmusikanten* — a acţiunii : vagabondajul silit, fără proiecte *explicite* de viitor, al animalelor se încheie, *convergent*, prin reintegrarea unei stări echivalente celei iniţiale (pierderea unui adăpost, regăsirea unui adăpost) ca scop *implicat* de subtextul tuturor variantelor.

Dar *divergenţa* caracteristică — sursă potenţială de grotesc — dintre scopul anunţat al călătoriei (în Grimm, carieră muzicală la oraş) şi scopul practic al conflictului declanşat îşi găseşte şi ea ilustrare în materialul românesc, în patru variante [21].

(9) *Ospăţul animalelor* (Transilvania?), în ,,Vice Strigoiul", I (1862), p. 65.

(10) *La rîul Iordanului* [22] (Muntenia), în M. Cedru, *Legende*, [f. a.], [f. loc.], p. 16, inf. Linia Coadă, Trestenic, Ilfov.

(11) *Cocoşul, măgarul, racul, şoarecele şi oul* (Oltenia), în Şt. Tuţescu, *Taina ăluia*, Piatra-Neamţ, 1906, p. 21, inf. D. St. Minea, Cătane, Dolj.

(12) *Cu ou* (Transilvania), în A.I.E.F., i 11019, culeg. O. Bîrlea, 1951, inf. I. Dragotă, Cerbăl, Hunedoara.

În aceste variante, la joncţiunea dintre episoadele II şi III ale schemei standard un hiatus intervine în lanţul cauzal.

În varianta (9) : I — II, oul cheamă animalele (rac, găină, măgar, iepure, vulpe, urs, ,,hîrtiu" — hîrciog? —) la ospăţ ; III, în loc să ospăteze merg la coliba lupului ,,să-l sperie" (!) ; IV, cînd acesta vine oul îi arde nasul, racul îi foarfecă buza etc. ; V, lupul fuge iar concluzia, deconcertantă dar perfect integrată divagaţiei, e de fabulă : ,,fuga-i ruşinoasă dar e raţională". În (10) : I, pisica şi cocoşul trimişi de stăpîni după bogăţii hotărăsc să meargă la rîul Iordanului : ,,acolo, cine ce doreşte i se împlineşte" ; II, li se alătură un bou, un măgar, un şoarece, un rac, un ou ; III, rămîn însă la vizuina a 3 lupi — IV, pe care îi alungă — , V, declarînd ţinta călătoriei atinsă. În (12) : I, unui ou i s-a urît cu viaţa, pleacă să se înece ; II, şoarecele, racul, cocoşul, iepurele, berbecul — toţi disperaţi — i se alătură ; III, în loc să-şi curme zilele se pitesc,, la casele unui lup", IV, care întorcîndu-se se sperie de animalele mai speriate decît el, V, şi fuge. Varianta (11) debutează cu o formulă non-sens, de basm cu minciuni : un cocoş pleacă la tîrg să-şi ia iminei pentru cap şi căciulă pentru picioare. Dezvoltarea deviază în făgaşul comun : lupul (victimă) fuge, grupul (măgar, şoarec, ou) se înstăpîneşte pe bordei, mai puţin racul, care cade în baltă.

Concluzii se impun. Pentru moment însă să ne ferim a le *formula*.

C.D. *Herr Korbes* şi *Das Lumpengesindel* (ATh. 210).

În *Herr Korbes*, I, cocoşelul şi găinuşa decid o călătorie. Cocoşelul înjghebează o trăsurică şi înhamă patru şoricei. II. Pe drum se întovărăşesc cu o pisică, o piatră de moară, un ou, o raţă, un ac cu gămălie, un ac de cusut. Pornesc la casa unui anume domn Korbes. III. Nu-l găsesc acasă. Şoriceii trag trăsura în hambar, cocoşelul şi găinuşa se aşază pe o stinghie, pisica pe cămin, raţa la fîntînă, oul în prosop, acul cu gămălie în perna scaunului, cel de cusut în pat, piatra de moară deasupra uşii. IV. Domnul Korbes vine. Vrea să aprindă focul — pisica îi aruncă cenuşă în ochi; vrea să se spele — raţa îl stropeşte; ia prosopul — oul se sparge lipindu-i-se de ochi; se aşază pe scaun — acul cu gămălie îl înţeapă; furios se aruncă în pat, dar e înţepat de celălalt ac; îngrozit vrea să fugă: la uşă piatra de moară îi cade în cap şi-l omoară. Epilogul, cu fină maliţie, subliniază, corectiv, lipsa de noimă a anecdotei: „Der Herr Korbes muss ein recht bőser Mann gewesen sein".

---

[21] În avantajul clarităţii expunerii — atragem atenţia — dăm o numerotaţie *unică* pentru *toate* cele 15 variante ale *ambelor* tipuri.

[22] Republicat în ,,Ţărănismul", V (1929), nr. 29.

În *Lumpengesindel*, I, cocoşelul şi găinuşa, plecaţi la munte să mănînce nuci, se iau la harţă cu o raţă care se pretinde stăpîna muntelui. Cocoşelul o bate şi o înhamă la o trăsură din coji de nucă în care suie cu găinuşa.II. Pe drum sînt luaţi doi pietoni: acul de cusut şi acul cu gămălie, cam băuţi. Ajung la han. III. Hangiul nu vrea să-i primească. I se promite însă oul pe care-l va face găinuşa dimineaţă şi se învoiesc. Călătorii fac un chef mare. A doua zi, în zori, cocoşelul şi găinuşa mănîncă oul, iar cojile le aruncă în vatră. Iau acele, încă adormite, şi le înfig unul în jilţ, celălalt în prosop. Fug apoi peste cîmp, urmaţi la scurtă vreme de raţă. IV. Hangiul, cînd se scoală, vrea să se şteargă — e zgîriat de acul de gămălie; dă să-şi aprindă pipa — cojile de ouă îi sar în ochi; se aşază în jilţ, dar sare ca ars jurînd să nu mai primească „asemenea derbedei".

Trei sînt variantele româneşti care aproximează tiparul implicat:
(13) *Povestea şoarecelui* (Moldova), în Teodorescu-Chirileanu, *Poveşti poporale de cuprins moral*, Braşov, 1899, p.18 — 26, inf. Elena P. Crătinariu, Broşteni, Suceava.
(14) *De ce are şoarecele ochii gogonaţi* (Muntenia), în „Albina", IV, (1901), nr. 36, p. 990—991, culeg. Chr. N. Ţapu, Ciorăşti, Vîlcea.
(15) *Cei şapte fraţi de cruce* (Banat), în „Doina", I (1928), nr. 6, p. 136 — 137, culeg. L. Costin, inf. I. Peia, Zlagna, Caraş-Severin.

Respectiv:
I. Un cocoş bătut de stăpîni (15), un şoricel, de groaza „turcilor" (14), fuge.
II. Se leagă frate de cruce cu un urs, o vulpe, un rac, un şoarece, un ou (15); se întîlneşte cu nişte ouă, o mîţă, un rac, o gîscă (14).
III. Dau de un sălaş plin cu lemne (15); de un bordei pustiu (14).
Se instalează: ursul, lupul şi vulpea cu cîte un mai lîngă uşă, racul în găleată etc.(15); ouăle în foc, gîsca pe sobă etc. (14).
IV. Un călător rebegit de frig intră şi e căsăpit (15); şoricelul neştiind unde să se ascundă aleargă la găleata cu apă: racul îl apucă de nas, sub pat pisica îl zgîrie, la cuptor ouăle îi pleznesc în faţă etc.; concluzia e „legendară": şi de-atunci bietul şoarece e cu ochii gogonaţi" (14).

Varianta (13) constituie un caz mai gingaş. Victima e un urs. Teoretic, date fiindu-i conotaţiile negative, reprimarea lui ar putea fi declarată motivată şi justă. Dar, contextual, ursul se înfăţişează ca întrupare însăşi a nevinovăţiei. „Neutralizarea" îl face aşadar analog „călătorului rebegit", „hangiului" etc. Maltratarea-i apare scandaloasă. Respectiv: I, nişte oameni îmblătind grîu omoară mulţime de şoareci; scapă unul şi fuge îngrozit crezînd că dau duşmanii; II, ia cu sine un cocoş, o mîţă, un rac, un ţap, un berbec; III, se ascund într-o casă pustie; IV, vine ursul „să-şi coacă nişte ouă"; „stă pe gînduri" în vreme ce ouăle se coc; deodată unul îi sare în ochi; vrea să se spele — racul îl prinde de nas, ţapul şi berbecul îl iau în coarne etc.; V, fuge; întîlnind o femeie i se tînguie (unu l-a ţinut cu cleştele de nas, altu l-a împuns etc.).

Expunerea analitică a insistat explicit asupra substanţei şi, implicit, a structurii celor 15 variante româneşti[23] spre a pune în evidenţă *concret* fără exces de comentarii, asemănările şi deosebirile faţă de reperele Grimm.

Care sînt deci, practic, raporturile dintre *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Her Korbes*, *Das Lumpengesindel* şi variantele româneşti ale respectivelor tipuri?

Spre a putea răspunde, să redefinim succint cadrul istoric al materialului.

După Aarne-Thompson, tipurile ATh. 130 şi ATh. 210 circulă aproape în întreaga lume; maxima frecvenţă ar înregistra-o în părţile de nord-vest ale Europei [24]. Cele mai vechi consemnări ale motivelor care le compun, datînd din secolul al XII-lea, ar fi regăsibile în eposul *Ysengrinus* al Magister-ului Nivardus şi în *Le roman du Renard*, care — după cum se presupune — au la bază fabule de circulaţie orală [25]. Prima variantă românească atestată a ambelor tipuri, *Ospăţul animalelor*, e publicată cu 39 de ani înaintea primei traduceri a celor trei texte Grimm [26], iar basmele germane din *KHM* — subliniem — sînt printre primele, între basmele europene, traduse la noi.

Aceste date determină o situaţie specifică, în care asemănările structurale pierd capacitatea de a proba nemijlocit filiaţii, iar deosebirile nu mai pot fi raportate relevant la modele singulare (în cazul nostru, Grimm).

Or, variantele româneşti, deşi atestate pe un teritoriu vast — acoperind, cu excepţia Dobrogei, toate provinciile istorice —, dovadă de *circulaţie* folclorică, deşi destul de numeroase, deşi culese — 40% absolut cert din circuitul folcloric — într-un interval de timp relativ întins (1862 — 1962), alcătuiesc serii *foarte unitare*, marcînd însă *nete deosebiri* faţă de *KHM*. Analogia cu variantele Grimm e doar de ordinul structurii, detaliile fabulaţiei, de regulă, nu corespund. Desfăşurarea variaţiei în tratarea motivelor se înscrie în modurile fireşti folclorice. În variantele româneşti, măgarul, iepurele, şoarecele etc. pleacă eventual să caute avere — precum în *basmul propriu-zis* local —, ori se închipuie urmăriţi de turci etc.; *nu* plănuiesc să se consacre muzicii ca breslaşi (precum în variante din Germania, Flandra etc., ţări şi provincii cu amplă şi solidă tradiţie corporativă), să devină papă(precum cocoşul din variante italiene), sau „să-şi aurească coada" (precum cotoiul din variante, poate nu întîmplător, iberice, culese adică din locuri copleşite cîndva de aurul Americilor şi cultivînd de veacuri o artă decorativă abundînd în aurării) [27] etc. Dacă ţinem apoi seama şi de faptul că variantele româneşti ilustrează în bună măsură [(1), (5), (7) ,(9), (10), (11), (12), formal şi (13)] versiunea cea mai — probabil — arhaică (antagonismul animale domestice/fiare), dar şi strate mai noi (dezvoltări către fabulos sau, dimpotrivă, către realistic, introducerea de personaje-oameni — toate vădit independent de *KHM*), ceea ce poate dovedi o anume evoluţie *în timp*, ipoteza pătrunderii recente la noi, în speţă *prin Grimm*, a tipurilor ATh. 130 şi ATh. 230 se exclude de la sine. Bineînţeles, răspîndirea europeană, inclusiv sud-est europeană, a tipurilor în discuţie exclude radical şi ipoteza apariţiei spontane a acestora în folclorul românesc.

---

[23] Pentru contaminarea unor motive din ATh. 130 şi ATh. 210 cu alte tipuri, cf. *Tipologia bibliografică a poveştilor româneşti cu animale.*

[24] A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, 1964, în „FFC" nr. 184 p. 52—53, 69.

[25] Cf. Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 237—259.

[36] *Basme adunate de fraţii Grimm*, Bucureşti, Edit. Casa Şcoalelor, 1901.

[27] Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 257—259.

Evident, dacă prezenţa *tipurilor* ca atare în folclorul românesc este străină de pătrunderea colecţiei Grimm, posibilele legături ale *cîte unui text* cu *KHM* pot fi luate în discuţie. Singura variantă care pune în mod serios această problemă e (4). Izbesc aici o serie de coincidenţe privind aspecte care, *laolaltă*, nu se mai regăsesc în nici una din celelalte variante româneşti : cocoşul se suie *în copac*; vede *o lumină în depărtare*; coliba este *a hoţilor*; aceştia sînt *surprinşi acasă*; eroii *fac „piramida”*; în plus, animalele sînt *aceleaşi* : măgar, cîine, pisică, cocoş (cărora li se adaugă şoarece, raci, două ouă). Ipoteza unei intrusiuni Grimm apare în aceste condiţii — dată fiind şi data publicării : 1928 — foarte plauzibilă. Rămîne greu de decis dacă e vorba de o adaptare folclorică (textul e contaminat în bună măsură cu o versiune tradiţională locală ; episodul I debutează cu fuga şoricelului speriat de presupusul „ciuş-măciuş”), sau de o traducere-adaptare a *culegătorului*, care va fi combinat textul *KHM* cu reminiscenţe locale. În ambele cazuri, *suprapreIucrarea* culegătorului este de netăgăduit : dulceaga stilizare a frazei stă mărturie.

Problematica comparării variantelor nu se poate reduce însă în acest caz la constatări de filiaţii, difuzare etc. Se impune în mod necesar şi discutarea unor chestiuni de fond.

După cum s-a putut prea bine vedea, tipurile ATh. 130 şi ATh. 210 sînt strîns înrudite.

Ambele se reduc, în fapt, la o aceeaşi schemă bazală. Ambele desfăşoară un fantastic minor, carnavalesc, a cărui precaritate apare, cu atît mai limpede, la confruntarea cu variante în care suspendarea-i *parţială*, prin mărturisirea caracterului întîmplător şi instinctual al cooperării personajelor — vezi varianta (7) — , nu modifică semnificaţia respectivelor contexte. În ambele, efectul comic e generat îndeobşte de aceleaşi cauze şi la modul „clasic”. [28]. Pe de o parte, răsturnarea proporţiilor fireşti contrazice experienţa creînd ambiguităţi ilare. Temeritate şi viclenie sînt atribuite unor animale domestice, eventual senile ; hoţii vădesc în schimb o molcomă imbecilitate, lupii poltronerie etc. Pe de altă parte, sursă de haz e şi specularea distanţei dintre aparenţă şi realitate în comentariul diverselor victime care-şi fabulează halucinant aventura. În sfîrşit, comicul de situaţie e îmbogăţit pretutindeni de inechivalenţa deliberată a dimensiunilor şi „condiţiei” membrilor grupului.

---

[28] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 42, 44.

Reluînd modelul funcţional al lui Propp [29], am putea descrie tipurile ATh. 130 şi ATh. 210 ca succesiune de *funcţii* :

0. Situaţia iniţială (facultativă).
1. Daună (posibila sacrificare etc.)/,,Lipsă" (nuci poftite, averea rîvnită etc.). Plecarea eroului.
2. Însoţirea lui cu tovarăşi ce-i devin secunzi.
3. Adăpostirea eroilor.
4. Brutalizarea unui terţ, instituit automat ca antagonist.
5. Triumful eroilor (care *domină situaţia*: fie *rămînînd*, în vreme ce antagonistul *fuge*; fie — prin ,,transformare" — *fugind*, eschivîndu-se, în vreme ce antagonistul, mofluz, *rămîne*, incapabil de contrarepresalii).

De diferenţe schema funcţională face abstracţie. Există totuşi *o deosebire* care nu poate fi ignorată. Ea decurge din însăşi condiţionarea diferită a resortului conflictual.

De altfel, fie şi numai parcurgerea sumară a rezumatelor dă la iveală existenţa a două categorii de conflict. Unul *determinat* : animale slabe se unesc şi terorizează preventiv, spre a-şi asigura bunăstarea, adversari mult superiori (variantele analizate sub ATh. 130). Celălalt, să zicem, *indeterminat* : uciderea unui călător oarecare, persecuţia hangiului, maltratarea şoricelului etc., toate *gratuite* (variantele de sub ATh. 210).

Dar *gratuitate/non-gratuitate* e esenţial chestiune de punct de vedere. Fiindcă, în ultimă analiză, dacă e să adoptăm postulatul cauzalităţii universale, *gratuitatea* poate fi doar concluzia unei interpretări particulare — eventual corecte, întotdeauna mărginite — a unui act, privit dintr-o anume (sau dintr-un număr anume, *limitat*) de perspectivă (e), abstracţie făcînd de *restul*, teoretic infinit, al interpretărilor posibile, din care, în mod necesar, cel puţin *una* trebuie să furnizeze o motivare valabilă. În acelaşi timp, riguros vorbind, opoziţia motivat/nemotivat se suprapune înainte de toate, pînă la un punct se confundă chiar, cu opoziţia *moral/amoral* (sau *imoral*).

În ce ne priveşte, am socotit gratuite actele ce nu pot fi *în imediat* justificate nici de reperele şi optica contextului, nici de datele comune ale experienţei aperceptive, aproximabile, a cititorului sau ascultătorului mediu.

Dacă plictisul măgarului, solidaritatea grupului baroc de ,,vietăţi" etc. sînt vădit justificabile prin convenţia fabuloasă acceptată ca atare, cum s-ar putea justifica uciderea, rece şi sec, a paşnicului domn Korbes?

În *KHM* contextul renunţă la motivări clare — comentariul fraţilor Grimm rămîne criptic. Totul e învăluit în veselă frivolitate. Nemijlocit, crima apare, prin ,,gratuitate", absurdă.

Independent de context, aflăm însă, dintr-o scrisoare a fraţilor Grimm către autorul traducerii în engleză a colecţiei, că Herr Korbes ar fi un personaj sever — şi deci antipatic — al mitologiei infantine germane [30]. Incidentul are evident darul de a schimba perspectiva. Korbes şi-ar vădi cu alte cuvinte anume echivalenţe, prin conotaţie negativă, cu lupii, hoţii. etc., iar atrocităţile comise asupră-i ar apărea, într-un fel, ,,îndreptăţite"

---

[29] V. Propp, *Morphology of the Folktale,* în ,, International Journal of American Linguistics" Part. III, Vol. 24, Number 4, 1958.

[30] Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 375.

Totuşi echivalarea rămîne superficială. Hoţii, lupii, dracii sînt obiect de oprobriu unanim şi total. (Cu nuanţa că înfruntarea *a priori animale slabe/lupi* e prin suportu-i natural, indiferent de punctul de vedere al omului, mult mai „tare" — şi mai aproape de condiţia iniţială a basmului cu animale — decît cea care opune aceleaşi vietăţi dracilor etc., opoziţie factice căreia îi comunică energie doar consensul cu opinia societăţii.) Dimpotrivă, Korbes — chiar şi în lumina corespondenţei Grimm — rămîne cel mult obiectul ostilităţii unei minorităţi sociale, al unei „clase de vîrstă" (inutil să mai insistăm asupra „*îndreptăţirii*" — vezi nota 31 — a unor atare sentimente). Dar nu numai atît. Hoffmann-Krayer şi Bächtold-Stäubli nu înregistrează nici numele Korbes, nici tradiţia care l-ar institui variantă a unui Knecht Ruprecht sau a uni Butzemann [31]. Deci, probabil, fraţii Grimm fie vor fi consemnat o tradiţie cu bază de existenţă redusă, fie pur şi simplu, vor fi brodat ipotetic, urmărind tocmai „motivări adnotative" pentru crima gratuită.

Termenii acestei discuţii de caz particular sînt vădit valabili, *mutatis mutandis*, pentru întregul fond de variante examinat.

Este, în aceste condiţii, necesară şi întemeiată repartizarea variantelor discutate — *KHM* şi româneşti — sub două tipuri distincte? Pentru a ne lămuri ar trebui să examinăm însăşi pertinenţa criteriilor clasificării Aarne-Thompson. Or, aceasta aşază pe *Herr Korbes* sub ATh. 210, iar pe *Die Bremer Stadtmusikanten* sub ATh. 130 doar pentru că are în vedere clase tipologice caracterizate de calitatea protagoniştilor : (exclusiv) *animale domestice* în primul caz, *animale sălbatice* şi *animale domestice* în cel de al doilea. Este deci limpede. Vechile obiecţii ale lui Propp[32] la catalogul Aarne îşi reconfirmă valabilitatea : introducerea de criterii extrinseci, chiar dacă eventual eficace pentru o cîtime a materialului, duce la separarea de texte esenţial înrudite, consecinţa fiind desenarea unei imagini parţial deformate a esenţei basmului în genere.

Fiindcă de fapt în toate variantele considerate personajele „agresate prin surprindere" ilustrează, indiferent de calitatea lor (demoni, animale sălbatice etc.), o aceeaşi poziţie funcţională : *obiect de agresiune*. Nuanţarea intervine abia pe planul *intrinsec* al relaţiilor acestor personaje cu universul semantic căruia îi aparţin şi, în primul rînd, cu *agresorii* corespunzători. Astfel, atît *agresaţi* cît şi *agresori* se împart simetric în cîte două subgrupuri distincte, caracterizate de relaţii interne biunivoce. Criteriul distingerii grupurilor şi al opoziţiilor lor îl dă, am văzut, tipul de motivare care le caracterizează. Aceasta este *deosebirea* care face din *funcţia* „brutalizarea unui terţ" o *funcţie* „macaz" !

În variantele „non-gratuite" eroii — nominal paşnici şi cu vocaţie de victime — lovesc nişte redutabili dăunători *prin definiţie* (rareori şi *prin demonstraţie*). În chip *motivat* (resorturile sînt atît de ordin vital, cît şi de ordin tactic — singura şansă a unor plăpînzi faţă de adversari puternici e atacul-surpriză, eventual bluff-ul). Şi implicit *justiţiar* (în măsura în care se verifică principiul ,,un rău săvîrşit asupra unui răufăcător este un act drept''). Intervine deci o caracteristică permutare în roluri : agresaţii tradiţionali devin agresori şi invers. Agresiunea actuală e doar o revanşă. În variantele ,,gratuite'' eroii — *şi aici* nominal paşnici etc. — lovesc nişte inocenţi, *prin definiţie* sau *prin demonstraţie*. Unicul resort e doar plăcerea de a face rău. Candoarea victimelor exclude ,,revanşa'' şi face din agresiune un act absolut, dincolo de orice ,,permutări'' sau justificări posibile.

---

[31] Vezi Bolte—Polivka, *loc. cit.* Reamintim că cei doi constituie reprezentări de spaimă — cu funcţie pedagogică, de regulă — din mitologia infantină germană : Knecht Ruprecht însoţeşte pe Sf. Nicolae şi aplică corecţii cu nuiaua celor neascultători ; Butzemann este un fel de „babau", de „omu negru" etc. al copiilor germani Cf. E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin-Leipzig, 1927.

[32] V. Propp, *op. cit.*, p. 9.

Temeiuri pentru a distinge două *modele* ale schemei date ar exista, aşadar, la nevoie. Înseamnă oare aceasta, în condiţiile cunoscute şi dat fiind că hazardul (*criteriile* ATh. le-am văzut) face ca tipurile clasificării internaţionale să coincidă cu nuanţele structurale *motivat* şi respectiv *nemotivat*, că şi instituirea a două tipuri de basm este neapărat admisibilă? Nu credem. Aceasta nu numai în virtutea structurii fundamentale unitare a întregului grup de variante, dar şi pentru că — cel puţin în materialul românesc — distincţia între subgrupurile *motivat/nemotivat* e atenuată de circumstanţe specifice.

Pe de o parte, în grupul motivat justificarea morală a acţiunii e de ordinul convenţiei. Cu o singură excepţie (7), textele *presupun*, nu *demonstrează*, soiul malign al victimelor. Legitimitatea morală a loviturii rămîne, şi ea, axiomatică. Consecinţa e înceţoşarea relaţiei cauză-efect, deci şi reducerea distanţei dintre acest grup, în bloc, şi grupul ,,gratuit''.

Pe de altă parte, e de presupus că tocmai sentimentul insuficientei justificări morale, ca mod al gratuităţii, a determinat tendinţe de *compensare* a acesteia. Astfel, în 50 % din variante se introduc incidenţe oarecum *raţionalizante*. În trei [(1), (9), (14)] acestea sînt de ordinul alcătuirii funcţionale : introducere de concluzii etiologice. În alte patru, de ordinul schemei narative. Într-o variantă (2) se înglobează importante elemente de basm propriu-zis, manieră perifrastică de a reduce prin logica fabulosului gratuitatea ; alte trei [(5), (7), (12)] anulează problematica morală substituindu-i un artificiu anecdotic : totul nu e decît jocul *involuntar* al aparenţelor, în locul agresiunii — o bufă neînţelegere.

Procesul e interesant nu numai pentru cazul în speţă. El pare să indice că *absurdul*, cu toate că admisibil în folclor ca *mecanism consecvent* (vezi basmele cu minciuni etc.), e greu tolerat ca *incident* în contexte ţinute să evolueze ,,logic''. Totuşi, *tolerat*.

Ne putem întreba care este factorul generator de absurd în contextele analizate.

El ar putea deriva în primul rînd — să zicem — din mărunte modificări întîmplătoare la articulaţiile cardinale ale textului : *om oarecare* în loc de *lup* sau *hoţ*, şi logica contextului e ruinată. În această primă ipoteză substratul psihologic al modificării ar rămîne însă mai mult sau mai puţin indeterminat.

Un salt reconfortant din *aleatoriu* în *necesar* intervine dacă admitem că pricina de fond a modificărilor stă în interferenţa unei optici străine folclorului *în genere* : în speţă, intervenţia mentalităţii infantine. Aceasta tocmai pentru că ,,gratuitatea'' conflictului, cîtă există în aceste texte, e în principal ilustrată de jocul crud şi absurd caracteristic psihologiei şi folclorului copiilor. Prezenţa în 4 variante [(1), (2), (4), (13)] de fragmente de cîntece de copii [33], intonate în context de protagonişti — şi evocînd tocmai *vandalisme* — , pare să întărească această presupunere (cu atît mai mult cu cît 3 din cele 4 variante aparţin grupului „motivat”, ceea ce sugerează chiar şi în interiorul acestuia o tendinţă manifestă către infantin). Să ne explicăm : studii de psihologia copilului au demonstrat clar lipsa în genere a sentimentului de compasiune la copiii mici (W. Kimmins arăta, cu decenii în urmă, într-un studiu devenit clasic [34], că la copiii sub 7 ani nenorocirile cuiva reprezintă 25 % din cauzele rîsului pentru băieţi, 10 % pentru fete ; la cei de 8 ani procentul este de 18 %, respectiv 10 % etc.) ; pe această stare de lucruri obiectivă se şi sprijină întreaga categorie de povestiri comice „culte” pentru copii în care personaje nevinovate sînt ucise sau molestate în mod barbar.

De altfel, interpretînd-o astfel, am putea vedea în instituirea gratuităţii o manifestare tipică a dinamicii istorice a funcţiei sociale a basmului cu animale, respectiv un ecou structural al alunecării lui în repertoriul copiilor (sau *destinat* copiilor).

Totuşi, chiar şi în felul acesta, problema nu şi-ar găsi decît o rezolvare parţială şi teoretică. Practic a alege fără şovăire între ipoteza formulării *întîmplător* „gratuite” — în folclorul adulţilor — şi cea a formulării mai mult sau mai puţin *necesar* „gratuite” — în folclorul *de* sau *pentru* copii — ca şi a decide inechivoc în privinţa priorităţii în timp a uneia sau a celeilalte dintre modalităţi, nu va fi cu putinţă cît timp vom ignora împrejurările — mai precis *mediile* — sociale caracteristice tuturor variantelor considerate.

Sintetizînd, credem că există suficiente temeiuri pentru a considera că variantele româneşti — nu mai puţin şi variantele Grimm — la tipurile ATh. 130 şi ATh. 210 ţin, în fond, de un singur tip structural fundamental, ale cărui faţete complementare le constituie cele două grupe posibile de texte evocate, divizibile eventual la rîndu-le în subclase după criterii secundare. Este confirmată în acest fel justeţea teoretică a înglobării spontane în *Tipologia bibliografică a poveştilor româneşti cu animale alcătuită* de Tony Brill a *tuturor* acestor variante *sub unul şi acelaşi tip*.

În plus, relativa omogenitate — judecînd după Aarne-Thompson — a variantelor româneşti şi a celor străine sugerează că problematica oportunităţilor tipologice dezvătute de noi s-ar pune, în termeni similari, şi aiurea.

Ceea ce ar rămîne de demonstrat.

VARIANTES ALLEMANDES DE LA COLLECTION GRIMM KHM ET VARIANTES ROUMAINES DES TYPES ATh. 410, 130 et 210

L’étude porte sur quatre morceaux représentatifs des *KHM* (*Dornröschen* — ATh. 410 — pour le conte« proprement dit », *Die Bremerstadtmusikanten* — ATh. 130 — , *Herr Korbes* et *Das Lumpengesindel* — ATh. 210 — pour le conte animalier). Son but est d’identifier l’éventuelle diffusion dans le folklore roumain des éléments de la collection Grimm ainsi

---

[33] Spre pildă : Vin turci/ cu măciuci/ Şi tătari/ Cu pari mari. /Dau în cap., /De nu scapi./ Curge sînge roşior,/ Roşu ca un merişor,/ Mai la vale d-un picior etc. (1).

[34] W. Kimmins, *The Springs of Laughter*, New-York, 1928, p. 95.

que les caractères différentiels des versions roumaines des types ATh. 130, 210 et 410.

La nature même des matériaux a suscité des problèmes divers.

Dornröschen a imposé une analyse du type « pénétration folklorique ». L'étude démontre que des trois variantes roumaines connues (attestées entre 1904 et 1951) deux sont, en réalité, des traductions-adaptations (condensations) d'après Grimm et Perrault. La troisième, relevant certainement du circuit folklorique, vient elle-aussi —démontre l'auteur — des *KHM*. On y expose les traits caractéristiques du remaniement folklorique roumain de l'original de Grimm.

Par contre, les contes animaliers ont exigé un examen de l'ordre de la critique typologique et de la classification. Les 15 variantes roumaines des types ATh. 130 et 210 (datant de 1862 — 1962) n'ont, — démontre l'auteur — à une exception près, aucun rapport direct avec *KHM*. L'auteur prouve l'identité du « modèle » des 15 variantes roumaines et partant des types ATh. 130 et 210. Par conséquent il propose la fusion des deux types ATh. sous un seul type structural pourvu de deux sous-types, déterminés par le conditionnement différent du ressort du conflit : agression « *motivée* » dans une série de variantes, « *immotivée* » dans l'autre.

MODELARE ÎN BASMUL FANTASTIC

STANCA FOTINO

I. Momente ale cercetării structuraliste a basmului fantastic

Cercetarea structuralistă a basmului a cunoscut importante contribuţii, care, înmănuncheate, deschid în continuare drum cercetării, pe linia desprinderii modelelor, la diferite nivele (modelul genului, modelul unui grup tematic, modelul basmului ca entitate, modelul unor elemente de basm etc.). Vom căuta a puncta cîteva momente ale cercetării în acest sens.

Studiile structurale asupra basmului pornesc de la antropologie în sens clasic — etnologia popoarelor neştiutoare de carte. Ideea centrală a acestor cercetări antropologice este existenţa unor modele culturale.

A. L. Kroeber[1] dezvăluie existenţa unor elemente invariante în cultura indienilor nord-americani (acelaşi obicei la toate triburile, elemente care apar în toate obiceiurile). Pe acestea le consideră elemente formalizate fundamentale. Ideea grupării poveştilor separate şi distincte, pe baza unei aparente acţiuni similare, era nouă pentru epoca sa şi în contrast cu ideea de circulaţie a poveştii ca totalitate individuală, ca entitate separată. A. L. Kroeber intuieşte existenţa unui model, făcînd distincţie între un tip general al ideii mitice şi ideea concretă, limitată. Concluzia sa reface raportul conţinut-formă sub aspectul variabilităţii : o formă constantă îmbracă adesea conţinuturi variabile.

Unii cercetători — Robert H. Lowie[2], Ruth Benedict[3], Franz Boas[4], Gladys A. Reichard[5] — fac o idee de bază din existenţa şabloanelor, „a forţelor primordiale ale culturii". Aşa s-a ajuns la ideea de *structură*, termen al cărui înţeles a fost analizat şi definit în funcţie de cuceririle structuralismului lingvistic şi de ideea americană a *pattern*-ului[6]. Structura implică ideea de *sistem bine închegat, în care elementele se corelează*

---

[1] A. L. Kroeber, *Dezvoltarea basmelor şi a miturilor*, în „The Scientific Monthly", 3 (1916).

[2] R. H. Lowie, *Tema încercărilor în basmele nord-americane*, în „J.A.F.", 1908, nr. 21.

[3] Ruth Benedict, *Mitologia tribului Zuni*, New York, 1935.

[4] Franz Boas, *Mitologia şi basmele indienilor nord-americani*, în „J.A.F.", 1914, nr. 27.

[5] G.A. Reichard, *Tipuri literare şi răspîndirea miturilor*, în „J.A.F.", 1921, nr. 34.

[6] R. Bastide, *Sensul şi întrebuinţarea termenului structură*, Paris, 1960.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 315–329, Bucureşti, 1969

între ele. Schimbarea unui element atrage și modificarea celorlalte. Sistemul structural are o existență latentă. Îl surprindem sub diferite forme de obiectivare, dar el există dincolo de aceste forme, ca o abstracție. În cadrul sistemului își găsesc loc *modelele*. Acestea sînt și ele structuri pe diferite planuri, categorii. *Modelarea se face prin corelarea elementelor semnificative într-un sistem, în care fiecare element capătă semnificație proprie nu prin el însuși, ci prin corelația în care a intrat*. Fiecare element e un semn pertinent a ceva, a cărui semnificație e dată de situarea lui în sistem. Fiecare model e și el un semn, care are o semnificație proprie. Modelul este un sistem obiectiv existent de corelare, de ordonare a unor elemente. Cercetătorul nu e creator de modele, ci un descoperitor al lor. Modelarea nu e un proces care are loc din afara actului creator, ci e un proces implicat creației, care nu poate exista independent de ea. Legile de modelare există, analistul le descoperă, le analizează doar.

Modelul și relevarea lui în cercetare demonstrează că gradul de formalizare a creației populare e mult mai mare decît s-a crezut, atunci cînd se luau în considerare doar formulele, locurile comune etc. Acestea erau piese preexistente creației, piese prefabricate. Dar mai există și principii de ordonare, de corelare a lor. În raportul tradițional — improvizat, colectiv — individual, ceea ce e modelat e de aceeași natură cu limba, și ceea ce e obiectivarea modelului e de aceeași natură cu vorbirea.

Cercetarea structuralistă înseamnă cercetarea basmului în ceea ce are el modelat în text, dar și în interpretare, gestică, mimică (aceasta în cazul unei cercetări complete).

Primul element al structurii e elementul construcției. Deci primul model ce trebuie desprins e planul general de construcție. Apoi se trece la analiza diferitelor elemente și a corelației dintre ele, fiindcă și părțile constitutive au modele.

Vom aminti de cîteva realizări în acest sens de cercetare al desprinderii modelelor din basmul fantastic.

Adolf Stender Petersen [7] împarte elementele constitutive ale narațiunii populare în : *elemente dinamice* și *elemente labile* (terminologia îi aparține). Primele constituie trăsăturile invariabile, pe cînd celelalte sînt actualizările și localizările specifice dintr-o variantă. Unitățile dinamice corespund formei, cele labile conținutului. A. Stender Petersen consideră că, dacă prima situație e notată cu A, a doua cu B etc., schema temei devine A : B : C . . . : X. Relațiile dintre elemente sînt aceleași ca de la determinant la determinat. Seria de la A la X e o continuă serie logico-cauzală. El afirmă : ,,Nici un element nu poate fi eliminat fără a distruge întreaga temă-grup''. Acestea dau stabilitate poveștii. Variabilitatea ei e cauzată de elementele labile. Aceste elemente nu au relații funcționale între ele, și unul nu trebuie în mod obligatoriu să-l determine pe celălalt. Seria pe care o deduce Petersen nu e decît un model pe care l-a desprins în funcție de elementele și criteriile adoptate de el. Modelul-serie descifrat de el devine : A = a1 + a2 + a3 (element dinamic = sumă de elemente labile). Modelul grafic al narațiunii este deci : A(a1+a2+a3) : B(b1 + b2 + b3) : . . . X(x1 + x2 + x3).

---

[7] A. S. Petersen, *Prototipul bizantin al poveștii varangiene a morții eroului prin calul său*, Copenhaga, 1945.

Modelul Petersen are deci la bază opoziția dinamic/labil, opoziție care se traduce prin alte trei opoziții : funcțional/întîmplător, invariant/variabil și structură/stil.

V. Propp [8] studiază *morfologia basmului*, înțelegînd prin „morfologie" descrierea basmului potrivit componentelor sale și relațiilor acestor componente între ele și cu întregul. Deci operațiunea pe care o face are caracterul găsirii unui model de construcție a basmului. El stabilește o nouă unitate de bază — *funcția*. Funcția nu se referă la faptul concret relatat, ci la rostul lui în context, în corelație cu rosturile celorlalte fapte. Funcția e elementul stabil al narațiunii : invarianta. Operînd cu astfel de principii, seria funcțiilor lui V. Propp se constituie ca model. Deci modelul acesta cuprinde un număr limitat de funcții, dispuse în serie într-o ordine predictabilă. Astfel Propp stabilește o nouă opoziție pe plan metodologic : subiectul/ compoziția. Acest raport este echivalent cu raportul variantă/invariantă, cu raportul obiectivare/model, cu raportul motiv (care ține de subiect)/funcție (care ține de compoziție). Modelul lui se reprezintă grafic tot în serie continuă : 1→2→3→4→ . . .31.

Kenneth L. Pike [9] pornește de la studierea basmului analogic cu studierea emică a limbajului. E o analiză de tip structural, deoarece tinde să descopere și să descrie modelul unui anume limbaj sau al unei anume culturi, respectînd modul în care diferitele elemente constituente sînt în relații între ele și cu modelul ca întreg. Consideră necesar a se studia o unitate doar ca o parte a unui sistem funcțional total. K. Pike vede în structura emică o parte a modelului realității obiective și nu o construcție a analistului. Cercetătorul descoperă structura (în acest sens, Edmund Leach spune : „Modelul e aici ; eu nu l-am inventat, nu am făcut decît să-i demonstrez existența" [10]).

Modelul structural al lui K. Pike se bazează pe trei componente complexe ale unităților emice, componente pe care le numește *„moduri"*. Cele trei moduri ar fi : *modul specific* sau *caracteristic*, *modul de manifestare* și *modul de distribuție*. Această structură trimodală poate fi urmărită analizînd funcțiile lui Propp. Funcția, ca o unitate emică, include cele trei moduri. Sensul general al funcției ar corespunde modului specific. Modul de manifestare constă în toate variantele funcției, deci e suma tuturor elementelor diferite care pot forma o funcție dată. Ordonarea acestor elemente înseamnă mod de distribuție. K. Pike aduce precizări de natură terminologică ; denumește cea mai mică unitate a modului specific *„motiv emic"* sau *„motivem"* (acesta corespunde, în modelul lui Propp, funcției). Termenul lui Pike permite și folosirea termenului *„alomotiv"*. Noțiunea s-ar defini ca o formă a acestor motive care se întîlnesc în orice context motivemic dat. Alomotivul intră deci în același tip de relații cu motivemele, ca și alofonele cu fonemele și alomorfele cu morfemele. Din această perspectivă, termenul de motiv, înrădăcinat în cercetarea folclorică, poate fi utilizat cu sensul de elemente ce umplu motivemele.

---

[8] Vladimir Propp, *Morfologia basmului*, Leningrad, 1928.

[9] Kenneth L. Pike, *Limbajul în legătură cu o teorie asupra structurii activității umane*, California, 1954.

[10] Edmund Leach (un studiu despre Cl. Lévi-Strauss, 1961).

Claude Lévi-Strauss[11], plecînd de la ideea realizării creației mitice prin limbă, vede o corespondență a unităților lingvistice cu cele din mit (*miteme*) și cu cele din basm (*motiveme*). Fiecare mit — în sistemul lui Lévi-Strauss — are la bază o relatare, care se corelează cu altele, formînd *pachete de relații*. Prin intrarea mitemelor în pachete, ele capătă semnificație. Această grupare în pachete de relații e o ordonare pe plan vertical, sincronic. Mitemele se organizează și pe plan orizontal, prezentînd desfășurarea mitului în succesiune, într-un fel de diacronie. În concepția lui Lévi-Strauss fiecare mit și fiecare basm se definește prin modelul comun al tuturor variantelor. Consideră inutilă operația de depistare a arhetipurilor ; necesar e a se opera cu cît mai multe variante. Modelele există nu numai în directă legătură cu obiectivările lor, ci și dincolo de acestea, ca sisteme logice. Deci, modelul creației corespunde unui model logic, unui model de gîndire. Există modele mintale ; omul gîndește prin modele, de aceea creează modele culturale. Există deci coordonate de gîndire care devin semne, simboluri și capătă fiecare o semnificație proprie. De aici se constituie ideea de cultură ca sistem semiotic.

Modelul structural propus de Lévi-Strauss e alcătuit dintr-o serie de opoziții binare mediate. El spune : ,,Gîndirea mitică merge de la opoziție la medierea ei progresivă [. . .]. Doi termeni opuși fără intermediar tind întotdeauna să fie înlocuiți cu doi termeni echivalenți care-l permit pe un al treilea ca mediator ; apoi unul dintre termenii polari și mediatorul vor fi înlocuiți cu un nou «triad», și așa mai departe [. . .] ''.

Dacă V. Propp punea la baza sistemului său caracterul predictabil al motivemelor și succesiunea lor în serie obligatorie — deci considera obligatorie monovalența motivemelor — , *Claude Bremond*[12] corectează acest model. El nu admite caracterul predictabil al tuturor motivemelor. Ele pot fi bivalente sau multivalente. De aceea gradul de ambiguitate al lor e diferit — cele monovalente au o ambiguitate redusă, aceasta crește la cele bivalente și cu atît mai mult la cele multivalente.

Modelul lui Cl. Bremond are ca unitate de bază — *funcția*. Trei funcții formează o secvență primară, o triadă : funcția 1 e o virtualitate, funcția 2 e procesul, funcția 3 e închiderea procesului. Procesul poate să fie sau nu închis, deci virtualitatea poate fi actualizată sau nu. *Ambiguitatea* rămîne, deci, ca o lege permanentă a modelului său, permițînd dezvăluirea mai profundă a mecanismului contaminării.

Alan Dundes[13] descifrează un model de basm construit din acțiuni sau situații în opoziție. Opoziția fundamentală și obligatorie a oricărui basm e cea dintre o ,,lipsă'' și ,,lichidarea'' ei (termenul lichidării poate însemna rezolvarea sau declanșarea unei noi lipse, deci a unei noi opoziții). Alte elemente opozitive în modelul Dundes sînt : datorie/datorie împlinită, ispitire/amăgire, interdicție/violarea ei, consecință/încercarea de a evita consecința.

I. A. Greimas[14] arată că alături de nivelul funcțiunilor, ca o coordonată pentru cercetarea modelului, e important și *planul actanților*. (Și

---

[11] Claude Lévi-Strauss, *Studiu structural al mitului*, în ,,J.A.F.'', 1955, nr. 68. Studiul devine apoi capitol în lucrarea *Antropologia structurală*, Paris, 1958.

[12] Claude Bremond, *Logica posibilităților narative*, în ,,Communications'', IV, Senil, 1964.

[13] Alan Dundes, *Morfologia basmelor indiene nord-americane*, Helsinki, 1964.

[14] I. A. Greimas, *Semantica structurală*, Paris, 1966.

Propp vorbise de „dramatis personae”, înţelegînd însă prin acestea personajele basmului, cei ce efectuează acţiuni.) În concepţia lui I. A. Greimas, actanţii nu sînt identici cu personajele. Actanţii sînt clase de personaje în cadrul fiecărui gen. În procesul de modelare, actanţii se decupează prin reducerea personajelor la funcţiile esenţiale. Fiecare actant e caracterizat printr-un mănunchi de funcţiuni în planul seriei, deci sintagmatic. Pe plan paradigmatic se constituie un model cu actanţii organizaţi în opoziţii.

Fiecare basm are o situaţie iniţială tulburată de ceva, deci dezechilibrată. E momentul începerii în fapt a acţiunii basmului. Actantul categoriei principale — eroul — , în opoziţie cu duşmanul, îşi începe acţiunea. În acţiune, diversele funcţii sînt în raport de subordonare faţă de funcţia generală ; se creează, deci, planuri secundare la nivelul funcţiilor, implicit şi la nivelul actanţilor (raportul erou-duşman e diferit de cel dintre erou şi personajul ajutător). În cadrul structurii basmului sînt grupuri, clase, în cadrul cărora acţionează două forţe contradictorii : unele care impulsionează acţiunea (actanţi adjuvanţi) şi altele care o împiedică (actanţi opozanţi sau retardanţi). Cele două forţe nu apar numai în planul general al basmului, ci şi înăuntrul motivemelor. E un mecanism de corelare al actanţilor şi funcţiunilor.

★

Aceste cercetări pornesc de la ideea, pe care o şi demonstrează, că *basmul oral e un sistem de elemente corelate*, e un *cod de comunicare. Descifrarea acestui sistem, a elementelor lui corelate e obiectul studierii structuraliste a creaţiei orale.* Scopul şi modul de cercetare e arătat de *prof. Mihai Pop* : „Ca orice sistem structural, şi în naraţiunile populare, motivemele, ca elemente semnificative cu funcţie proprie, se corelează între ele şi, dincolo de subiecte, constituie tiparele, modelele cu care operează genul. Descifrarea motivemelor, şi pe plan sintagmic şi pe plan paradigmatic, desprinderea modelului, constituie deci obiectul cercetării structuraliste” [15].

II. Model de construcţie a basmului fantastic

Încercăm în ceea ce urmează să precizăm cîteva noţiuni şi criterii pentru descifrarea unor modele în cadrul basmului fantastic, modele de construcţie globală şi modele de elemente şi de sisteme relaţionale între ele.

Considerăm basmul, conţinutul lui, ca un intermediar între două situaţii polare posibile : la un capăt e elementul nefiresc (situaţia nefericită), la celălalt e opusul lui, elementul firesc (situaţia fericită). Pentru ca ciclul să fie perfect închis e necesar să antepunem primului element o situaţie firească (fericită), care să fie o primă imagine a elementului firesc final. Nu se poate pune însă semnul echivalenţei între firescul iniţial (firesc$_1$) şi firescul final (firesc$_2$), deoarece acţiunea basmului nu e o simplă refacere, restabilire (aşa cum considera Alan Dundes), ci este o realitate nouă, care-şi are aportul ei, aduce un plus final. Actanţii şi acţiunile care împing lucrurile spre firesc se cer răsplătiţi, răsplata lor fiind exprimată tocmai în acest adaos la firesc$_1$ (firesc$_2$ — firesc$_1$ = răsplata). E o echivalenţă de semn invers cu actanţii şi acţiunile care caută să menţină nefirescul şi care cer pedeapsa.

---

[15] Mihai Pop, *Caracterul formalizat al creaţiilor orale*, în „Secolul 20”, nr. 5, 1967.

Numai această rezolvare de sens negativ o permite și pe cea de sens pozitiv (răsplata, adaosul).

Ca un prim model general de construcție e pendularea între situația firească și cea nefirească, cu un presupus firesc inițial vătămat. Lichidarea actului de vătămare înseamnă rezolvarea pe care am numit-o pedeapsă, iar acțiunea de ajungere la firescul final se îngemănează cu rezolvarea pe care am numit-o răsplată. Notăm grafic acest model : $[+_1]$ $[-]$ $[+_2]$. Alteori acest model poate fi amplificat prin faze intermediare ale firescului și ale nonfirescului în poziții provizorii, imperfecte.

Exemplificăm acest model cu cîteva variante ale lui.

Basmul „Voinic de codru”[16]

Basmul e construit pe motivul împărăției dependente de puterea unor zmei atotputernici, care-și cer zilnic drepturile din avutul împărăției. Eroul, care poartă prin însăși nașterea lui neobișnuită (în pădure, în singurătate, cu nași ca Dumnezeu și Sf. Petru) însemnele puterii și ale curajului suprem, lichidează pe acești dușmani. Actul său îi aduce împărăția în stăpînire și pe fiica împăratului de soție.

Există, deci, o situație inițială referitoare la apariția eroului, cu notele purtătoare ale neobișnuitului, ale hărăzirii spre împlinire. Nu întîmplător zmeii repetă obsesiv : „Numai de Voinic de codru am dus frică de el, de cînd o fost cît un grăunt de mazăre în pîntice la mă-sa ... ”. Momentul inițial al existenței lui îl desenează, îl conturează spre existența, spre menirea pe care relatarea i-o rezervă.

Aflăm apoi de puterea pe care o au zmeii asupra împărăției și pe care și-o exercită sub forma birului zilnic pe care îl încasează. Aceasta este situația nefirească creată într-o lume dominată de concepția dreptății, a împărțirii avutului și a chiverniselii lui de către fiecare. O astfel de situație firească a existat deci $(+_1]$ și a suferit apoi un act de vătămare $(-)$. Deci o stare firească inițială, starea de nondependență $[+_1]$, a fost vătămată printr-un act opozant $(-)$ nenumit, pe care-l bănuim a ține de prezența zmeilor, creîndu-se o situație nefirească $[-]$: $[+_1] \rightarrow (-) \rightarrow [-]$.

Prin intervenția repetată, în raport cu numărul opozanților, a eroului, situația firească inițială este restabilită : $[-] \rightarrow (+) \rightarrow [+_1]$. Nu acesta este însă sfîrșitul basmului ; recompensa, care e obligatorie, se adaugă situației firești recreate, amplificînd-o la forma $[+_2]$: $[+_1] \rightarrow [+_2]$.

Modelul general al basmului, din această perspectivă, e model ternar de situație (firesc$_1$ — nefiresc — firesc$_2$).

Basmul „Cenușotcă”[17]

Este construit pe motivul răspîndit al Cenușăresei. Mama vitregă își exercită răutatea asupra fetei soțului ei. Prin travestiri, mijlocite de sfatul unui cocoș și de un obiect ajutător, fata se face remarcată de fiul împăratului. Proba pantofului pierdut o hărăzește a fi împărăteasă. Sora ei vitregă intervine, o omoară. Dar ea se metamorfozează, se face recunoscută și-și reia drepturile.

Inițial există o familie firesc închegată (aici familia este termenul în jurul căruia operează firescul și nonfirescul). Era deci o familie firesc închegată

---

[16] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică* I, București, 1966, vol. I, p. 366.

[17] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 571.

gată (mamă — tată —fiică). Aceasta este situația firească inițială : $[+_1]$. Un factor opozant obiectiv — moartea — $(-)$ intervine ; moartea mamei înseamnă o nonfamilie, deci o situație nefirească $[-]$: $[+_1] \rightarrow (-) \rightarrow [-]$. Tendința spre întregire, spre firesc, aduce o încercare de închegare a întregului. Rezultă o familie nefiresc închegată (tată — mamă vitregă — fiica ei — fata lui). Relațiile corespund tipului de familie, relații de dușmănie, deci nefirești. S-a ajuns la o situație nefirească, pe care din nou prestabilita tendință spre firesc încearcă s-o remedieze. De aceea e cerut un actant adjuvant $(+)$, care face o serie de încercări de refacere.

Obține o refacere provizorie, imperfectă, a firescului. Caracterul imperfect e prestabilit ; mentalitatea, etica populară, nu admite firescul perfect, definitiv, în condițiile existenței celor ce au contribuit la nefiresc. Firescul perfect presupune o lichidare a acestora. Deci, situația nefirească la care s-a ajuns, prin acțiunea adjuvantă $(+)$, prin travestiri, cunoaște o refacere în stadiul imperfecțiunii : $[-] \rightarrow (+) \rightarrow [+ a]$. Căsătoria, care înseamnă tocmai acest stadiu, duce la o nouă familie. La această nouă stare familială apare un nou actant opozant — sora vitregă $(-)$. Mama vitregă nu e un actant opozant activ ; e doar un agent cerut de acțiunea realului actant opozant — moartea — și e o expresie doar a nefirescului, a dușmăniei. Sora vitregă — printr-o formă amplificată a dușmăniei ca stare permanentă — intervine prin violență $(-)$. Acest caracter amplificat se explică prin două elemente : opozanta este într-o situație competițională cu sora ei la titlul de împărăteasă, și apoi actantul opozant intervine acum într-o situație fericită pe care vrea s-o strice, pe cînd mama vitregă intervenea într-o situație dată nefirească, nefericită, pe care era menită doar s-o întrețină.

Caracterul competițional al relației erou — actant opozant explică acțiunea violentă. Basmul pe motivul „Albă ca Zăpada" aduce suficiente argumentări : aici e o concurență de frumusețe fizică între fată și mama vitregă. De aceea, mama vitregă devine un real actant opozant, acționînd în consecință. Ea îndeplinește și rolul de expresie a nonfirescului, în secvența în care moartea e opozantul, dar și rolul pe care îl are aici sora vitregă, de actant opozant activ, în secvența concurenței.

Violența strică deci firescul imperfect ; ea ajunge la un nou — și natural — imperfect, provizoriu nefiresc : $[+_a] \rightarrow (-) \rightarrow [-_a]$. Spunem natural, deoarece elementul final al basmului trebuie să însemne firesc (aceasta ca lege a construirii basmului popular). Prin intervenția unui nou actant adjuvant — metamorfoza — $(+)$, se ajunge la o reparare perfectă definitivă : $[-_a] \rightarrow (+) \rightarrow [+_2]$.
Demascarea opozanților, pedepsirea crîncenă a fetei babii, și nu și a acesteia, sînt în corelație cu rolul lor diferit de care am vorbit mai sus. Demascarea și pedepsirea opozantei permit existența unui firesc perfect, creat tot în jurul termenului de familie. Rezultă o familie firesc închegată. Modelul este deci :

$$\begin{array}{c} [+_1] \rightarrow (-) \rightarrow [-] \\ [-] \rightarrow (+) \rightarrow [+_a] \\ [+_a] \rightarrow (-) \rightarrow [-_a] \\ [-_a] \rightarrow (+) \rightarrow [+_2]. \end{array}$$

$[+_1]$ şi $[+_2]$ nu sînt echivalenţi ; apare adaosul obligatoriu, al răsplatei ; $[+_2]$ realizează saltul în lumea împărătească.

Modelul e şi aici ternar, amplificat cu o pereche de situaţii, în poziţii ale imperfecţiunii : firesc $_1$ — nefiresc — firesc imperfect — nefirescul corespunzător — firesc $_2$.

Această amplificare pe un model general permite extinderea naraţiunii, îmbogăţirea faptică a relatării.

Basmul „Nucul de aur” [18]

Basmul oferă un alt mod de amplificare a modelului general. Un tînăr se urcă în copacul roadelor de aur pentru a le aduce împăratului (acesta e un pretext al desfăşurării ulterioare, pretext prezent aici datorită contaminării). El se căsătoreşte cu stăpîna acestui straniu lăcaş şi îşi aduce mama pentru a se bucura şi ea de un trai fericit. Aceasta însă calcă interdicţia dominatoare şi dătătoare de fericire şi totul se schimbă — soţia pleacă spre un loc greu de găsit, de a cărui aflare depinde refacerea situaţiei din acest segment.

Tînărul îşi urmează drumul, întîlneşte un loc dominat de nefericire, transformat astfel de puterea unei bătrîne. Prin respectarea unei interdicţii, el reuşeşte să readucă binele. Această situaţie este provizorie, deoarece călcarea unei alte interdicţii reface nefirescul. Posibilitatea revenirii la firesc ţine tot de acel loc ciudat şi de găsirea lui.

Sînt pînă aici două segmente paralele care se întîlnesc în punctul final, pentru a merge apoi împreună într-un singur segment al rezolvării definitive. Găsirea locului şi acţiunea de aici a eroului aduce rezolvarea ambelor situaţii rămase în punctul nefirescului.

Lipsa soţiei $[-]$ prin ascensiunea eroului $(+)$ este rezolvată, apare o situaţie firească $[+_1]$, vătămată apoi prin violarea interdicţiei $(-)$.

Primul segment începe cu o situaţie fericită provizorie $[+_1]$, imagine a situaţiei fireşti finale, definitive, perfecte. Acţiunea opozantă a călcării interdicţiei, prin actantul opozant, mama $(-)$, aduce o provizorie situaţie nefericită $[-_1]$:

$[-]\rightarrow(+)\rightarrow[+_1]$; $[+_1]\rightarrow(-)\rightarrow[-_1]$. (interd. violată)

Segmentul al doilea are un model identic. Situaţia nefericită este creată printr-un actant opozant : baba $(-)$. Deci un $[+'_1]$ iniţial, imagine a firescului final, e vătămat : $[+'_1]\rightarrow(-)\rightarrow[-'_1]$.
Eroul reface provizoriu firescul : $[-'_1]\rightarrow(+)\rightarrow[+'_1]$ (model de situaţie identic cu prima secvenţă a segmentului anterior). Tot prin călcare de interdicţie se ajunge la o situaţie nefirească provizorie : $[+'_1]\rightarrow(-)\rightarrow[-'_1]$
(interd. violată)
(model de situaţie identic cu a doua secvenţă a segmentului anterior).
$[-_1]$ şi $[-'_1]$ se pot reface printr-o singură acţiune. Deci : $[-_1]$ şi $[-'_1]\rightarrow(+)\rightarrow[+_1]$ şi $[+'_1]$ · $[+_1]$ şi $[+'_1]$ nu sînt identice cu situaţiile fireşti ale segmentelor anterioare, tocmai prin caracterul lor definitiv.

---

[18] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 532.

Situațiile firești provizorii erau doar situații virtuale, care devin posibile și definitive prin lichidarea actului de vătămare, a actanților și a situațiilor opozante.

Modelul general e același model ternar [+] [—] [+], amplificat atît prin situațiile provizorii, cît și prin dublarea lor prin acțiunile paralele ale celor două segmente inițiale.

★

Am exemplificat modelul general de construcție de text a basmului fantastic, din punctul de vedere al tendinței permanente de echilibru, care domină în lumea basmului.

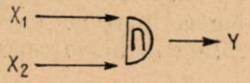
Subliniem din nou că modelul nu se centrează pe refacerea unui firesc inițial (așa cum, de pildă, modelul Alan Dundes preconiza prin opoziția lipsă/lichidarea lipsei, ca elemente polare ale narațiunii), ci modelul se axează pe un firesc nou creat, un firesc calitativ nou prin pulsul pe care-l presupune.

III. Modelul logic al basmului fantastic

Căutăm în continuare a desprinde modele de basm fantastic, modele de construcție logică, operînd cu elemente relaționale de logică matematică. Aceste funcții logice corespund unor relații de basm între elemente (pe care le vom nota cu *X*) și între stări sau acțiuni (pe care le vom nota cu *Y*). Vom evidenția situația în raport cu elementele existente sau nonexistente.

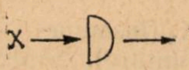
Funcțiile de care ne folosim sînt următoarele:

1. Funcția **și** — care exprimă concomitența elementelor intrate în relație; funcția este notată:



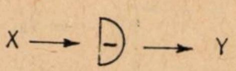
sau: $Y = X_1 \cap X_2$. (1)

2. Funcția **da** — care exprimă corespondența elementelor; este notată:



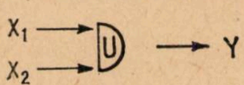
sau $Y = X$. (2)

3. Funcția **nu** — care exprimă opoziția, negarea elementului; este notată:



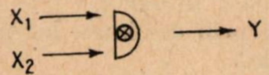
sau $Y = \bar{X}$. (3)

4. Funcția **sau** — care exprimă suficiența unui singur element, dar în același timp necesitatea lui; este notată:



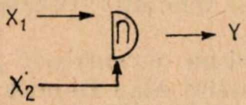
sau $Y = X_1 \cup X_2$. (4)

5. Funcţia **sau exclusiv** — care arată faptul că din două elemente doar unul e necesar şi numai el, deci respinge concomitenţa pe care funcţia **sau** o admitea ; este notată :



sau $Y = X_1 \otimes X_2$. (5)

6. Funcţia **interdicţie** — care arată că din două elemente primul în mod obligatoriu trebuie să existe, în timp ce al doilea în mod obligatoriu să lipsească ; este notată :

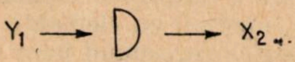


sau $Y = X_1 \cap \overline{X}_2$. (6)

Exemplificăm descifrarea unor modele, în funcţie de elemente (X) şi de stări şi acţiuni (Y), corelate prin aceste relaţii logice.

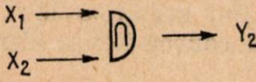
Basmul „Voinic de codru” [19]

Condiţiile neobişnuite de naştere a eroului, prin corespondenţă, explică prezenţa unor însemne ajutătoare în acţiunile la care este menit ; deci Y_1 (naştere neobişnuită a lui X_1) obligă apariţia obiectelor (X_2), agenţi adjuvanţi în acţiune :



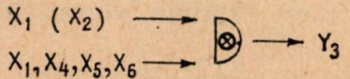
(7)

O dată apărute, obiectele se suprapun acţiunilor eroului, intră într-o relaţie de concomitenţă cu el. Rezultă o nouă situaţie—putiinţa izbînzii (Y_2) :



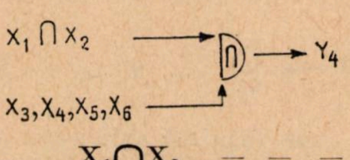
sau $Y_2 = X_1 \cap X_2$. (8)

În situaţia Y_2 are loc confruntarea cu duşmanii (X_3, X_4, X_5, X_6). Într-o relaţie de desemnare a victoriei, de alegere între cei care se luptă, situaţie în care concomitenţa este imposibilă, deci printr-o relaţie „sau exclusiv”, se exprimă confruntarea :



(9)

Faptul că lui X_1 (eroul) i se adaugă X_2 (însemne) — situaţie notată Y_2 (putiinţa izbînzii) — decide în Y_3 (confruntare). Printr-o relaţie de interdicţie, de obligatorie lichidare a termenului secund, a opozanţilor, se exprimă victoria eroului :



(10)

$$\text{sau } Y_4 = \underbrace{X_1 \cap X_2}_{Y_2} \cap \overline{X}_3, \overline{X}_4, \overline{X}_5, \overline{X}_6.$$

---

[19] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 366.

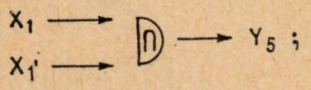
Situația nefirească se exprimă printr-o relație de concomitență a celor două grupe de elemente :

$$X_1 \cap X_3 \cap X_4 \cap X_5 \cap X_6 = - \text{ (nefiresc).}$$

Situația firească se exprimă printr-o relație de excludere obligatorie a elementelor opozante :

$$X_1 \cap \overline{X}_3 \cap \overline{X}_4 \cap \overline{X}_5 \cap \overline{X}_6 = + \text{ (firesc).}$$

Acesta este de fapt un firesc$_1$, egal cu firescul preexistent nefirescului. La firesc$_1$, se adaugă recompensa, exprimată printr-un Y_5, rezultat în urma unei relații de concomitență a eroului cu un element X_1' (fata) :

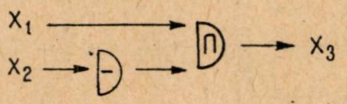


(11)

Y_5 exprimă firescul$_2$, final și perfect.

Basmul „Cenușotcă” [20]

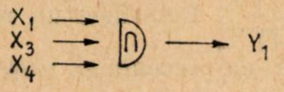
În prezența unui element X_1 (fata) și în absența unui element X_2 (mama), apare un al treilea element X_3 (mama vitregă), locțiitor nefiresc al lui X_2. Deci concomitența elementului prezent și a celui absent explică apariția unui al treilea element :



(12)

sau X_3 apare datorită relației $X_1 \cap \overline{X}_2$.

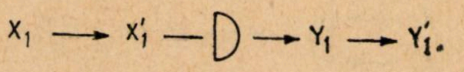
Deci această situație aduce noi elemente : X_1 (fata), X_3 (mama vitregă), X_4 (fiica acesteia). Concomitența tuturor acestor elemente determină o anumită stare nefirească — Y_1 (dușmănie) :



(13)

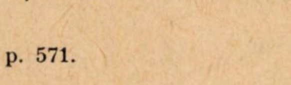
sau $Y_1 = X_1 \cap X_3 \cap X_4$.

Dar X_1 își schimbă valoarea ca element ; X_1 devine împărăteasă — X_1'. Concomitent, și în mod firesc, se schimbă și starea : Y_1 devine Y_1' (invidie, o stare amplificată a lui Y_1). Aceste schimbări se exprimă printr-o relație de concomitență :



(14)

Concomitența noului element și a noii stări determină o acțiune Y_2 — vătămare, care are ca urmare o moarte nefirească :



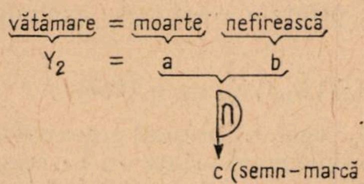
(15)

---

[20] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 571.

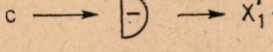
sau $Y_2 = X_1' \cap Y_1'$.

$Y_1 - Y_1' - Y_2$ sînt grade de intensitate diferită ale unei stări, stare care conduce acţiunea şi personajele :



(16)

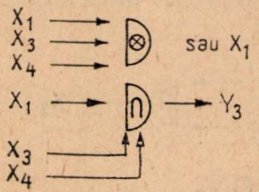
Prin descifrarea semnului, deci prin negarea lui, fata împărătească reapare (X_1') :



(17)

Avem prezente iar cele trei elemente X_1, X_3, X_4.
Printr-o relaţie sau exclusiv trebuie să se decidă deznodămîntul.
Situaţia firească finală (Y_3) obligă înlăturarea elementelor opozante, care intră în relaţia de interdicţie ca grup secund.

Deci relaţia :



sau $X_1 \otimes X_3 \otimes X_4$

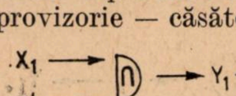
devine : sau $Y_3 = X_1 \cap \bar{X}_3 \cap \bar{X}_4$. (18)

Y_1— duşmănie — se exprimă printr-o relaţie de adiţiune, de concomitenţă : $Y_1 = X_1 \cap X_3 \cap X_4$ — situaţie nefirească.

Y_3— situaţie firească — se exprimă printr-o relaţie de interdicţie : $Y_3 = X_1 \cap \bar{X}_3 \cap \bar{X}_4$. $\frac{Y_1}{Y_3} = \frac{X_3 \cap X_4}{\bar{X}_3 \cap \bar{X}_4}$ Este deci un raport direct proporţional al situaţiei nefireşti şi fireşti cu prezenţa şi, respectiv, absenţa elementelor duşmănoase.

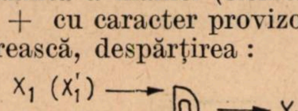
Basmul „Nucul de aur" [21]

Ajuns în lăcaşul din înălţimile copacului, eroul — element X_1 întîlneşte pe fată — element X_1'. Printr-o relaţie de concomitenţă se creează o situaţie firească provizorie — căsătoria — $Y_1 +$:



sau $Y_1 + = X_1 \cap X_1'$ (19)

Acţiunea retardantă a mamei (element X_1''), prin încălcarea interdicţiei, strică acest $Y_1 +$ cu caracter provizoriu, aducîndu-l la starea $Y_1 -$, deci o situaţie nefirească, despărţirea :



sau $Y_1 - = X_1 (X_1') \cap X_1''$ (20)

---

[21] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 532.

În segmentul următor, modelul e acelaşi. Eroul (X_1), prin intervenţia unui agent sfătuitor — fata — (X_2), reface o situaţie fericită provizorie într-un anume oraş :

$$\begin{tikzcd} X_1 \arrow[r] & \boxed{\cap} \arrow[r] & Y_1' \text{ sau } Y_1' = X_1 \cap X_2. \\ X_2 \arrow[ur] & & \end{tikzcd} \qquad (21)$$

Dar intervine un actant opozant — o bătrînă — (X_3), care îl determină pe erou la o acţiune aducătoare a unei noi situaţii nefericite :

$$\begin{tikzcd} X_1 \arrow[r] & \boxed{\cap} \arrow[r] & Y_1' - \text{ sau } Y_1' - = X_1 \cap X_3. \\ X_3 \arrow[ur] & & \end{tikzcd} \qquad (22)$$

Rezolvarea definitivă a lui Y_1- şi a lui $Y_1'-$ este legată de o unică cerinţă, prin a cărei îndeplinire $Y_1- \rightarrow Y_1+$ şi $Y_1'- \rightarrow Y_1'+$. Pentru Y_1- este necesară confruntarea elementului X_1 cu un element duşmănos X_4, care ţine în stăpînire pe X_1' (soţia) :

$$\begin{tikzcd} X_1 \arrow[r] & \boxed{\otimes} & \text{sau } X_1 \otimes X_4. \\ X_4 \arrow[ur] & & \end{tikzcd} \qquad (23)$$

Avînd loc această relaţie, starea firească finală obligatorie, şi definitivă se dobîndeşte printr-o relaţie de interdicţie, de neapărată înlăturare a lui X_4 :

$$\begin{tikzcd} X_1 \arrow[r] & \boxed{\cap} \arrow[r] & Y_1 + \text{ sau } Y_1 + = X_1 \cap \bar{X}_4. \\ X_4 \arrow[ur] & & \end{tikzcd} \qquad (24)$$

Modelul este identic şi pentru rezolvarea lui $Y_1'-$. În confruntarea elementelor X_1 şi X_3

$$\left(\begin{tikzcd} X_1 \arrow[r, dashed] & \boxed{\otimes} & \text{sau } X_1 \otimes X_3 \\ X_3 \arrow[ur] & & \end{tikzcd}\right) \qquad (25)$$

se decide printr-o relaţie asemănătoare :

$$\begin{tikzcd} X_1 \arrow[r] & \boxed{\cap} \arrow[r] & Y_1' + \text{ sau } Y_1' + = X_1 \cap \bar{X}_3 \\ X_3 \arrow[ur] & & \end{tikzcd} \qquad (26)$$

Y_1+ şi $Y_1'+$ sînt stările fireşti definitive, perfecte, calitativ noi faţă de primele situaţii fireşti, tocmai prin caracterul lor irevocabil.

★

Seria modelelor exemplificate s-ar putea prelungi încă. Ne oprim însă aici, căutînd a desprinde cîteva puncte conclusive asupra modelului obținut prin aplicarea funcțiilor logice matematice, model de construcție logică a basmului fantastic.

Modelul se constituie pe două linii — una a elementelor, care, intrînd în diverse tipuri de relații între ele, creează cea de a doua linie, a stărilor, a situațiilor. Se observă că, atunci cînd în relațiile dintre elemente se află și acelea purtătoare ale actului dușmănos, stările corespunzătoare create sînt nefirești, dispuse într-o gradație ascendentă. Situația firească finală nu se obține decît prin înlăturarea definitivă a acestor elemente. Această lichidare nu are loc decît în confruntarea cu elementul reprezentant al binelui, confruntare decisă întotdeauna într-un singur sens.

Situația nefirească are totdeauna ca model concomitența elementelor. În mod paralel, situația firească are totdeauna ca model excluderea obligatorie a unuia sau a unora dintre elemente.

Modelul logic al basmului fantastic se desprinde ca :

— o relație de concomitență **(și)** ;

— o relație de alegere între elemente **(sau exclusiv)** ;

— o relație de necesară excludere a elementului secund sau a unui grup secund de elemente **(interdicție)**.

Este deci tot un model ternar. Între aceste relații fundamentale, se înscriu și alte relații secundare, ajutătoare, așa cum am întîlnit în exemplele analizate.

MODÈLES MATHÉMATIQUES DANS LE CONTE FANTASTIQUE ROUMAIN

Partant de quelques idées concernant le processus de modelage du texte littéraire, processus tendant à établir la corrélation entre les éléments significatifs dans un système, qui confère au texte la valeur d'un code de communication, dont le déchiffrement constitue l'objet de l'étude structuraliste, et retenant quelques aspects de certaines recherches de prestige dans ce sens, nous avons essayé de trouver une voie de déchiffrement des éléments-motifèmes, de découverte du modèle du conte fantastique roumain.

Un premier modèle qui se détache est celui de la construction. Le modèle général de la construction du conte fantastique est l'oscillation entre une situation normale et une situation non normale en supposant une normalité initiale iniquement préjudiciée. La disparition de l'acte préjudiciable correspond à la solution que nous avons nommée punition et l'action d'aboutissement au normal final va de pair avec la solution que nous avons nommée récompense. Le modèle peut-être amplifié par des phases intermédiaires de normal et de non-normal dans des positions provisoires, imparfaites.

Dans le chapitre suivant nous avons essayé de découvrir des modèles de construction logique du conte, en usant d'éléments relationnels de logique mathématique. Ces fonctions logiques correspondent à des relations

de conte, entre des éléments et des états ou actions. De ce point de vue, le modèle se constitue sur deux lignes — l'une, celle des éléments qui, entrant dans différents types de relations, créent la seconde ligne, celle des états, des situations. Les relations entre les éléments parmi lesquelles se trouvent celles qui déterminent l'acte malveillant, les états correspondants créés sont non normaux, disposés dans une gradation ascendante. L'élimination définitive de ces éléments a lieu par la confrontation avec l'élément représentant le bien, confrontation toujours décidée dans un seul sens, aboutissant à la situation normale finale.

TIBERIU BREDICEANU
(1877–1968)

Activitatea de folclorist și armonizator de cîntece populare sau de creator al unor melodii în spiritul muzicii poporului român a lui Tiberiu Brediceanu — stins din viață, în decembrie 1968, la vîrsta de aproape nouăzeci și doi de ani — constituie una din etapele semnificative ale evoluției culturii muzicale românești. Lugojul în care s-a născut, cu mediul său de vechi și trainice tradiții artistice, a deschis în fața viitorului muzician, încă din copilărie, atracția de neînvins a cîntecelor și jocurilor populare. Zăcea în ele o acumulare de frumusețe artistică și de forță vitală pe care lăutarii bănățeni de altădată, între care și vestitul Nicolae Iancu-Nica, sau cîntăreți ca Iuliu Panaiot le tălmăceau cu o impetuozitate naturală, plini de un gust înnăscut și de atenție la nuanțe. O înrîurire profundă asu-

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 331–[illegible]), București, 1969

pra formației profesionale a viitorului muzician a avut Corul mitropolitan din Iași, condus de Gavriil Musicescu, care, cîntînd cu măiestrie melodii populare aranjate pe patru voci, a provocat, cu prilejul unui turneu în Lugojul de acum opt decenii, o frămîntare a bucuriei publice sporită de semnificația națională a folclorului promovat în muzică de concert.

Această intenție de promovare a cîntecului popular, a bogăției de imaginație creatoare și a intensei vieți sufletești a poporului nostru într-o artă cu audiență cultă a făcut din Tiberiu Brediceanu un precursor al școlii românești de compoziție, un precursor a cărui valoare istorică nu constă în primul rînd în actul creator propriu-zis, cît în cel de investigare a fondului de sensibilitate, tezaurizat în folclorul nostru muzical.

Pentru folcloristica muzicală românească din secolul al XIX-lea și primele decenii din secolul nostru, Tiberiu Brediceanu înseamnă — alături de D. G. Kiriac, Ion Vidu, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu, datorită culegerilor sale sistematice și numărului mare al prelucrărilor de melodii vocale și instrumentale, de fapt al armonizărilor și aranjamentelor pentru voce și pian, piano solo sau alte instrumente — unul dintre cele mai importante și mai interesante momente. Opera lui de folclorist, de o fină intuiție artistică, începută în 1891 și dusă cu pasiune timp de o jumătate de secol, însumează : *170 cîntece populare românești din Maramureș* (1910), colecție publicată în anul 1957 sub îngrijirea Institutului de folclor, *810 melodii populare românești, culese în 82 de comune din Banat* (1921 — 1925) și *1080 melodii populare românești culese între anii 1891 — 1941 în toată țara*, colecții în manuscris. O seamă din aceste materiale au fost înregistrate pe 214 cilindri de fonograf, actualmente păstrați în arhiva Institutului de etnografie și folclor. Culegerile acestea îndeplinesc condițiile de notare obiectivă a melodiilor românești, îngăduind folcloristului Tiberiu Brediceanu tragerea anumitor concluzii generale, privind principiile creației și răspîndirii muzicii noastre populare pe baza studierii elementelor constitutive ale expresiei muzicale, a detaliilor comparative, a integrării fenomenului folcloric în viața comunităților rurale.

Însușindu-și, prin culegerile sale îndelungate, cîteva din principalele dialecte muzicale ale poporului român, îndeosebi din vestul și nord-vestul țării, Tiberiu Brediceanu și-a alcătuit din gramatica istorică a melosului popular un ideal estetic, dobîndind în creația sa un limbaj propriu, pe care îl socotim tot atît de actual azi cum a fost și acum șaizeci sau șaptezeci de ani, cînd și-a publicat primele culegeri și prelucrări de melodii populare.

Prin notarea lor exactă, prin prelucrarea și vărsarea lor în circuitul artei culte, Tiberiu Brediceanu a urmărit să ridice la nivelul altor produse ale artei universale ceea ce i s-a părut mai valoros în folclorul nostru muzical. Doinele, cîntecele, baladele și jocurile sale, răspîndite în întreaga țară, unele chiar într-o arie mai largă, demonstrează că el a selectat cu o exemplară rigoare artistică tot ce era mai autentic și mai expresiv în folclorul muzical românesc. Cele șase variante ale *Mioriței*, *Bagă*, *Doamne, luna-n nor*, *S-a dus cucul de p-aici*, *Știi tu, bade, ce mi-ai spus*, *Voinicel cu părul creț*, *Bade, după dumneata*, *Pe sub flori mă legănai* și multe altele, nu sînt numai citate folclorice, dar și acte de confirmare artistică a muzicii noastre populare, a cărei bogăție ritmică, melodică, armonică și poetică a stimulat pe mulți dintre compozitorii români la crearea unui limbaj învestit cu coordonatele specifice poporului nostru. El însuși a dat exemplu, închegînd din materialul cules și cu ajutorul invenției proprii un *Poem muzical-etnografic* (1905), tablourile lirice din viața poporului român la *La șezătoare* (1908), *Seara Mare* (1924), *La seceriș* (1936) și pantomima, rămasă inedită, *Învierea*, după Lucian Blaga (1932).

Personalitatea umană și artistică a lui Tiberiu Brediceanu radiază, prin opera lăsată, grandoarea statorniciei în slujba unei singure idei și frumusețea dăruirii unei pasiuni unice. Pentru faza de tranziție a muzicii românești culte, de la primele începuturi șovăitoare la organizarea conștientă a factorilor artistici și sociali de dezvoltare a creației și culturii muzicale, el rămîne una dintre acele pietre de temelie fără de care am înțelege doar parțial creația compozitorilor din școala națională și multe din preocupările muzicii noastre contemporane.

Frumusețea artei simple și spontane a lui Tiberiu Brediceanu o dovedește faptul că, în pofida transformărilor limbajul muzical, ea n-a decăzut în rîndul valorilor muzuale, ci se perpetuează în repertoriul viu al zilelor noastre, angajînd emoția ascultătorilor și îmbogățind continuu sensibilitatea românească.

George Sbîrcea

Folclor literar, vol. I, Universitatea din Timișoara, Timișoara, 1967, 488 p.

Cercul științific de folclor al Universității din Timișoara își materializează activitatea printr-un interesant prim volum de studii și materiale, purtînd semnătura nu numai a unor specialiști de prestigiu, dar și a unor începători în profesie.

Volumul se deschide cu studiul prof. Mihai Pop intitulat *Metode noi în cercetarea structurii basmelor.*

Aplicînd principiile și metodele cercetării structuraliste în studiul literaturii orale — pe care de altfel autorul le prezintă sumar în introducerea studiului său, însoțindu-le de o bogată bibliografie — , prof. Mihai Pop își propune să analizeze structura compozițională a unui basm românesc. În acest scop, din repertoriul povestitorului Iordan Dobre din Fierbinți, unul dintre cei mai talentați povestitori contemporani, este ales basmul despre ,,prințesa travestită în soldat''.

Concluziile la care ajunge prof. Mihai Pop sînt semnificative, reușind în felul acesta nu numai să contribuie la elucidarea unor probleme de interes științific, ci să și demonstreze prestigiul ,,structuralismului'', frecvent discutat atît la noi, cît și în străinătate datorită fie neînțelegerii, fie aplicării lui nerelevante în cercetarea unor opere ale literaturii culte. În acest sens credem că trebuie reținută concluzia, care, pentru eventualele ei consecințe — dată fiind personalitatea autorului — asupra orientării cercetărilor folcloristicii noastre, poate fi reprodusă în întregime :

,,Cercetarea basmelor [. . .] ridică probleme multiple, pe care abia le-am atins, dar care ar merita mai multă atenție din partea folcloriștilor. Mesajul artistic oral, realizat într-un sistem semiotic propriu, avînd caracter colectiv și tradițional, se apropie mai mult de comunicarea lingvistică propriu-zisă decît mesajul artistic cult și se pretează deci mai bine cercetării structuraliste. Studierea lui poate să tragă foloase reale din folosirea rezultatelor teoretice și metodologice ale lingvisticii moderne și ale teoriei comunicațiilor'' (p. 11).

Reluînd discuții mai vechi dar aducînd noi argumente, G. Ivănescu ajunge, în studiul intitulat *O influență bizantină sau slavă în folclorul românesc*, la unele concluzii interesante privind originea Caloianului, evoluția și răspîndirea lui, căile posibile de pătrundere la români, etimologia cuvîntului care denumește acest străvechi obicei. Lăsînd loc deschis unor cercetări viitoare care să elucideze pînă la capăt problemele, G. Ivănescu aduce o prețioasă contribuție teoretică, menită să facă lumină în problemele spinoase de felul celei în discuție.

Concepția lui Lucian Blaga, teoria lui filozofică în legătură cu religiile popoarelor vechi și oglindirea acesteia în opera sa literară fac obiectul studiului prof. Eugen Todoran, unul dintre redactorii volumului pe care-l prezentăm, în care se discută despre *Mitul lui Zamolxe în teatrul lui L. Blaga*. Prof. Eugen Todoran aduce o prețioasă contribuție la cunoașterea personalității lui L. Blaga, la o mai justă înțelegere a operei lui.

Consecvent unor preocupări mai vechi, Ov. Papadima analizează *Motivul ,,scrierii pe cer'' în literatura universală și în folclor*, aducînd noi date despre circulația și evoluția acestui motiv în literatura și folclorul universal și în folclorul nostru. Studiul constituie un aport la analiza raportului dintre literatura cultă și cea populară, dar și o contribuție la alcătuirea unei poetici proprii a creației populare.

Prof. I. C. Chiţimia face judicioase observaţii în legătură cu *Un motiv folcloric universal: dracul-slugă*, a cărui cuprindere în cataloagele internaţionale de specialitate este în aşa fel făcută încît nu iese suficient în evidenţă întreaga complexitate a motivului. Sînt descrise variantele poloneze şi româneşti şi menţionate cele maghiare. De reţinut mi se pare de asemenea observaţia potrivit căreia ar exista ,,o colaborare ideală între săracul stors de vlagă, de greutăţi şi bogătaşi, şi dracul urgisit de religie".

Încercînd să răspundă la întrebarea dacă Ion Creangă a folosit un motiv străin sau unul autohton cu circulaţie universală, Valeriu Ciobanu ajunge în *Motivul folcloric universal în ,,Ivan Turbincă" a lui Ion Creangă* la concluzia că scriitorul humuleştean ,,a selectat din tematica populară românească mai vastă a poveştilor din acelaşi grup, aparţinînd folclorului universal, tot ce a fost necesar basmului său".

Mihai Novicov, în *Elemente de doină românească în cîntecul popular rus*, reia discuţia pe marginea definirii doinei ca specie literară de sine stătătoare, aducînd o serie de argumente care, la o reluare a discuţiei, ar trebui avute în vedere.

Împărtăşind aceeaşi convingere, Gh. Vrabie tratează, în studiul ce-i poartă semnătura, un subiect apropiat: *Din arta literară a doinei transilvănene*, ceea ce dovedeşte că discuţiile pe marginea doinei sînt încă abia la început.

În *Originea şi evoluţia poetică a unor motive din lirica populară a înstrăinării*, Marin Buga reuşeşte, folosind o metodologie proprie, să stabilească originea probabilă a unor motive, evoluţia lor în timp şi spaţiu, ajungînd la concluzii ce îndeamnă la meditaţie despre: ,,modul în care s-au putut constitui unele categorii ale liricii populare, nelegate de obiceiuri, dacă nu în ansamblul său".

Cel de-al doilea redactor al volumului pe care-l recenzăm este Gabriel Manolescu, prezent şi cu studiul *Despre originea, semnificaţiile şi tipologia unui obicei străvechi: ,,strigarea peste sat"*. Bizuindu-se pe cercetări de teren proprii, folosind chestionarul şi despuind reviste şi colecţii, autorul reuşeşte o micromonografie a obiceiului. Surprinde însă partea finală, unde autorul, alarmat de dispariţia obiceiului, propune o soluţie nu numai artificială şi irealizabilă, dar parcă şi împotriva firii.

I. I. Popa aduce în distribuţie un subiect pe cît de vechi pe atît de disputat, în *Contribuţii la studiul practicii magice în Banat*, unde, pe lîngă un document material teoretic, reproduce într-o convingătoare anexă rezultatul propriilor sale cercetări de teren.

Cunoscut cu vechi preocupări de paremiologie, Pavel Ruxăndoiu dă în studiul pe care-l semnează, *Proverbele ca gen folcloric*, o sinteză a observaţiilor sale. Concluziile la care a ajuns sînt de natură să faciliteze dezlegarea multor probleme neelucidate pînă acum.

Lirica eminesciană oferă lui G. I. Tohăneanu obiect de analiză în *Probleme de stil şi artă literară în poemele eminesciene de inspiraţie folclorică*.

Folclorul revistelor a reţinut în ultima vreme atenţia specialiştilor. Virgil Vintilescu se opreşte asupra unor *Preocupări de folclor la ,,Convorbiri literare"*, reliefînd concepţia ce a animat pe redactorii ,,Convorbirilor" şi făcînd o trecere în revistă a principalelor categorii de materiale folclorice publicate.

Volumul încearcă, totodată, să suplinească una dintre lacunele publicaţiilor noastre: darea la lumină a materialului folcloric contemporan.

Gabriel Manolescu, I. D. Popa, D. Comloşan şi Gh. Doran publică 29 de piese de *Colinde din valea inferioară a Mureşului, Banat*, iar Nichifor Mihuţa şi Dumitru Jompan *Balade din Valea Bistrei*.

Urmează două studii închinate unul lui George Cătană, iar celălalt lui Emilian Novacoviciu, doi dintre reprezentanţii de seamă ai folcloristicii bănăţene, purtînd semnătura lui V. Şerban şi, respectiv, Lucia Jucu-Atanasiu.

În sfîrşit, lucrarea se încheie cu *Bibliografia etnografică şi folclorică românească pe anul 1963*, întocmită de Elena Dăncuş cu colaborarea lui István Almási, Mira Ciocoiu, Ion Rebuşapcă, Camelia Romanovski şi Gabriela Vöö. Principiile care au stat la baza întocmirii acesteia sînt cele folosite şi la *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*. Se cuvine acestui colectiv un cuvînt de laudă pentru munca depusă în realizarea unui asemenea preţios instrument de lucru.

Am procedat la această trecere în revistă a sumarului lucrării, ce face obiectul rîndurilor de faţă, pentru a da posibilitate cititorului să-şi facă o imagine cît mai exactă asupra a ceea ce reprezintă volumul publicat de folcloriştii timişoreni.

Sînt prezenţi folclorişti de formaţie şi valori diferite, cu păreri şi metode de lucru diferite. Chiar dacă lipsesc unele semnături, se poate afirma cred, fără a greşi prea mult, că lectura volumului oferă o imagine cît de cît exactă a mişcării folcloristice contemporane ; de fapt, în aceasta constă tocmai meritul colectivului redacţional.

Existenţa unui rezumat al studiilor, într-una din limbile de circulaţie internaţională, asigură cărţii o accesibilitate mai largă.

Publicarea volumului următor va aduce, credem, noi dovezi în sprijinul celor susţinute de noi. Ne-ar bucura în egală măsură o ţinută tehnică mai îngrijită — pe aproape fiecare pagină există greşeli de tipar — şi un sumar în limbile de circulaţie internaţională. Sînt amănunte care, fără a afecta valoarea lucrării, ţin totuşi de o mai bună prezentare a ei.

Al. Dobre

ION BÎRLEA, *Literatură populară din Maramureş*, ediţie îngrijită de Iordan Datcu, 2 vol., Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, vol. I : LXXIII + 335 p. + 10 facs. + 1 il., vol. II : 500 p. + 33 il.

Reeditarea de către Editura pentru literatură a importantei colecţii de folclor maramureşean aparţinînd preotului Ion Bîrlea constituie un eveniment deosebit de important în viaţa folcloristică.

Apărută în îngrijirea lui Iordan Datcu sub titlul *Literatura populară din Maramureş*, titlu sugerat încă de Ovid Densusianu, lucrarea respectă profilul ediţiei din 1924.

În cuvîntul său înainte, prof. Mihai Pop prezintă o succintă trecere în revistă a situaţiei folclorului maramureşean în ceea ce priveşte proporţia apariţiei acestuia în revistele timpului, în comparaţie cu foclorul altor regiuni, proporţie nefavorabilă pentru literatura populară a acestui ţinut. Abia mai tîrziu, cînd Tit Bud lansează apelul său către învăţătorii Maramureşului pentru a culege şi a-i trimite ,,tot felul de producte ale poeziei populare în versuri şi în proză" şi cînd rezultatul acestui apel se concretizează în colecţia *Poezii populare din Maramureş* (1908), folclorul Maramureşului capătă o pondere în configuraţia folclorică a ţării, deşi anterior apăruse, sub acelaşi titlu, colecţia lui Al. Ţiplea (1906).

Colecţia lui Ion Bîrlea completează ansamblul general al folclorului maramureşean, prin bogăţia şi diversitatea materialului.

Născut în comuna Berbeşti, lîngă Sighet, în 1883, Ion Bîrlea îşi dedică mare parte din activitatea sa cercetării folclorice şi istorice, activitate apreciată şi de marele savant Nicolae Iorga. Neobosit îndrumător cultural, Ion Bîrlea înfiinţează la Ieud o mare bibliotecă, în care cele mai multe cărţi conţineau date despre istoria românilor, pentru menţinerea trează a sentimentului şi unităţii naţionale. După actul Unirii, Ion Bîrlea funcţionează la Sighet ca profesor. Conduce Liga culturală din acest oraş, funcţie în care fusese numit de Nicolae Iorga, apoi ,,Gazeta maramureşeană" (1922 — 1932). În anii 1940 — 1946 funcţionează ca profesor la Liceul ,,Sf.

Sava", iar în 1947 pleacă în Banat, de unde se reîntoarce în București în 1958. Întreaga sa activitate a fost închinată organizării și dezvoltării culturii românești.

În ampla sa prefață, Iordan Datcu prezintă inițial o largă analiză istorico-folcloristică, începînd cu primele documente de literatură populară din Maramureș, parcurgînd apoi întreaga activitate folcloristică desfășurată în acest ținut de diverși oameni de cultură ; sînt redate facsimile ale unora din aceste documente. Analiza cuprinde toate aspectele literaturii populare din Maramureș, autorul parcurgînd o bogată literatură de specialitate, în care sînt menționate diverse date despre activitatea culturală a acestei regiuni.

După o scurtă trecere în revistă a datelor privind perioada și condițiile în care pr. I. Bîrlea a întocmit și publicat culegerea respectivă, precum și a bogatei activități culturale a acestuia, Iordan Datcu întreprinde o cercetare a modului în care diversele aspecte ale vieții sînt oglindite în poezia maramureșeană. Specificul acestei poezii se realizează printr-o concretă localizare a versurilor, mult mai pregnantă decît în alte părți ale țării, încît spațiul geografic al Maramureșului este aproape conturat în întregime în lirica populară a acestui ținut. Nu este neglijată nici prezentarea capitolelor de balade, colinde și bocete, deși mult mai succint în comparație cu cel al liricii.

Clasificarea materialului este cea întocmită de G. T. Kirileanu la prima ediție, clasificare a cărei defectuozitate Iordan Datcu o semnalează în ,,Notă asupra ediției".

În felul acesta, în capitolul ,,Balde istorice și voinicești" se află texte care pot fi cel mult cîntece epico-lirice, multe avînd însă un general caracter liric [1].

Există și reversul acestei situații, cîntece cu caracter epic sau jurnale orale care sînt repartizate în categoria cîntecelor lirice. Dar cum o reeditare impune anumite reguli în sensul reproducerii fidele a manuscrisului original, în cazul de față a primei ediții, o nouă reclasificare nu a fost posibilă.

S-a procedat și la restructurarea glosarului, pentru eliminarea unor termeni uzuali — care se repetau la fiecare utilizare — , precum și a notelor.

Ediția conține două anexe.

Prima cuprinde un număr de patruzeci de texte culese de Iordan Datcu din Berbești-Sighet — localitate care prin materialul folcloric predomină colecția lui Ion Bîrlea — , culegere efectuată de îngrijitorul ediției pentru verificarea gradului de menținere în circulația vie a vechilor piese folclorice din prima ediție. Piesele înregistrate fac parte din diverse genuri : colinde, hore, țipurituri. Prin sondajul efectuat s-a constatat că majoritatea pieselor din colecția pr. I. Bîrlea se bucură încă de o largă viabilitate. Textele publicate în această anexă nu cuprind întregul material înregistrat, ci numai o selecție a acestuia, restul aflîndu-se în Arhiva Institutului de etnografie și folclor. Sînt notați toți informatorii de la care, s-a cules, vîrsta lor, sondajul urmînd o linie verticală, respectiv o cercetare pe vîrste, precum și un sumar chestionar asupra pieselor clasificate, în prima ediție, la capitolul ,,balade".

Anexa a doua cuprinde cîteva melodii însoțite de texte, culese de Tiberiu Brediceanu împreună cu I. Bîrlea. Neobosit culegător, Ion Bîrlea a însoțit și alți cercetători folcloriști interesați de literatura populară a Maramureșului, ca Béla Bartók și Tiberiu Brediceanu. Prezența lui Ion Bîrlea, cunoscut locuitorilor ținutului, a facilitat acea atmosferă ,,de cordialitate și deplină încredere atît de necesară unei destăinuiri muzicale sincere", după cum declară Tiberiu Brediceanu [2].

Ediția este însoțită de diverse fotografii cu aspecte atît din activitatea pr. Ion Bîrlea, cît și cu caracter etnografic, reprezentînd portul maramureșean, biserici, porți artistic sculptate, reproduceri de tablouri cu peisaj maramureșean etc.

---

[1] Vezi ,,Fată înstrăinată", p. 46, ,,Drăguțul întemnițat", p. 67, ,,Drăguțul necredincios. blăstămat de mîndra sa", p. 68 etc.

[2] Vezi prefața la lucrarea recenzată, p. 21.

Cu o ţinută grafică deosebită, întocmită cu multă seriozitate, lucrarea face cinste editurii şi celui care a lucrat la reeditarea ei, constituind după afirmaţia prof. Mihai Pop ,,o contribuţie de preţ la cunoaşterea tradiţiei culturale a locurilor spre care s-au îndreptat la un moment gîndurile lui M. Eminescu.

Ea este o încununare a strădaniilor de o viaţă întreagă a cărturarului care sub această formă locală a dus pînă astăzi firul slovelor româneşti, pe care au început să-l depene cărturarii de la mănăstirea Peri, l-au continuat modeştii dieci şi urmaşii lor «docenţi» de mai tîrziu şi îl continuă, încă poate uneori tot atît de necunoscuţi ca şi înaintaşii lor rămaşi anonimi, atîţia iubitori ai poeziei populare maramureşene".

Ligia Bîrgu-Georgescu

TRAIAN MÎRZA, *101 cîntece şi melodii de joc de pe Crişuri*, Oradea, Casa creaţiei populare a judeţului Bihor, 1968, 128 p.

Bihorul, vatră folclorică cu străvechi tradiţii, aduce cu sine o zestre sănătoasă de creaţie spirituală, pură şi concentrată, de un gust sintetic dus pînă la esenţializare. ,,Este poate — spunea Bartók — cea mai minunată muzică populară . . ., care luată chiar şi în chip absolut e atît de fermecătoare, încît ar putea-o admira toţi oamenii de muzică ai Europei".

Sub aspectul creaţiei muzicale, Bihorul a fost cercetat încă de Béla Bartók. Culegerea sa *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, Academia Română, 1913, cuprinde 371 de melodii culese în anii 1909 şi 1910 în zonele Beiuş şi Vaşcău. Materialul a fost revăzut în mai multe rînduri. A fost reeditat postum în facsimil, cu adnotări ale autorului : B. Bartók, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke, III, Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1967. Materialul bihorean a apărut într-o ultimă redactare muzicală a autorului în masiva colecţie : B. Bartók, *Rumanian Folk Music, Volume I* : *Instrumental Melodies* ; *Volume II* : *Vocal Melodies* ; *Volume III* : *Texts*, Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Bartók a inclus cele 19 colinde bihorene din colecţia din 1913, retranscrise după documentele sonore respective, în monografia : *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Wien, Universal Edition, 1935 şi aceasta reeditată recent : B. Bartók, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke, IV, Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1968. Alte melodii bihorene se găsesc în : I. Cocişiu, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960, în culegerea : *100 melodii de jocuri din Ardeal*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, şi în culegerea : G. Ciobanu şi V. Nicolescu, *200 cîntece şi doine*, Bucureşti, Editura muzicală, 1962. La acestea se adaugă şi cîteva colecţii mai mici, alcătuite de metodiştii Casei judeţene a creaţiei populare Bihor, care însă nu intră, prin nivelul lor neştiinţific, în cadrul preocupărilor noastre.

Apărută sub egida Casei creaţiei populare a judeţului Bihor, colecţia etnomuzicologului clujean Traian Mîrza consemnează un material sonor în cea mai mare parte inedit. Lucrarea sa — alcătuită pe baza unui criteriu selectiv, din peste 800 de piese — se recomandă a fi o micromonografie zonală.

După cum autorul observă în prefaţă, culegerea vine în întîmpinarea unor fenomene mai noi de manifestare a creaţiei populare muzicale, cum sînt de pildă ,,uniformizarea repertoriului interpreţilor din locurile cele mai diferite" şi preponderenţa melodiilor de largă circulaţie în dauna celor locale. ,,În bună parte — susţine autorul — aceste fenomene se datoresc şi unei insuficiente cunoaşteri a stilului zonal propriu" , din pricina lipsei ,,unor colecţii de cîntece alcătuite şi publicate în acest scop" (p. 4).

Dincolo de această destinaţie încadrabilă în curentul de vivificare şi de reiantegrare în circulaţie a faptelor de folclor autentice, textul sonor, precum şi cel poetic produc supra celor care au avut ocazia să cunoască îndeaproape acest grai poate aceleaşi emoţii ce le încerci în faţa unei autentice capodopere.

Orînduirea pe capitole a materialului dă o imagine sintetică a vieţii muzicale a satului bihorean. Sînt cuprinse pe rînd : 1) Folclorul obiceiurilor (*Hora vergelului*, *Trei păcurărei* — versiunea colind a *Mioriţei*, *Lioara* — obicei de primăvară şi *Hora miresei*) ; 2) Folclorul ocupaţiilor (*Hora stăvarului*, *Cîntec de clacă la călcatul fuioarelor* etc.) ; 3) Cîntecul propriu-zis (cel mai bogat reprezentat), clasat după cuprinsul poetic în : *Cîntece despre cîntec*, *D-ale codrului*, *De dragoste şi dor*, *De cătănie şi înstrăinare*, *Diverse*, *Satirice* şi *Melodii lirice instrumentale* ; 4) *Cîntece vocale de joc* (*,,descîntături"*) şi *Melodii de joc instrumentale*.

Acţiunea de culegere a producţiilor folclorice prezentate aici, desfăşurată în anii 1965—1966, a avut la bază o metodă modernă de cercetare, ale cărei principii de bază ar fi : o selecţie în culegere, urmărirea simultan-comparativă şi în desfăşurarea lor temporală a fenomenelor folclori ce, cu reveniri asupra aspectelor mai deosebite, o înregistrare tehnică de calitate, precum şi o transcriere fidelă, care permite cercetătorului o analiză profundă.

În funcţie de caracterul modal, finalele sînt aduse pe *sol* şi *mi*, centre tonal-modale prezente frecvent, afirmîndu-şi polaritatea succesiv, vădind o bicentrare în cadrul pentatonicii. Melodic, unele texte muzicale atestă o vechime incontestabilă prin prezenţa tipurilor prepentatonice şi mai ales prin pentatonica anhemitonică de tip 4 (Brăiloiu) : *re-mi-sol-la-si*, pentatonica hemitonică : *fa-sol-si-do-re* şi o scară necunoscută în materialele altor ţinuturi : *fa-sol-do-re-mi* (p. 41). De aci şi varietatea modurilor prin completarea pienilor şi uneori incertitudinea pienului la cadenţă.

Arhitectonica—organizarea în strofe muzicale—este bine precizată. Refrenele joacă un rol important în construcţia piesei, fiind destul de frecvente. Muzical, ele descriu o curbă de pe un sunet de sprijin (*re*), brodînd picnonul (*sol-la-si*) bogat melismatic. De la simplă interjecţie, refrenul evoluează, se amplifică ; se observă uneori un început de emancipare a textului, refrene alternante care dau rimă, refrene care se modifică (literar) de la o strofă la alta, în funcţie de conţinutul acestora şi de rimele vecine (p. 37).

Interesantă de sesizat, sub aspect literar, este corespondenţa interjecţiilor şi refrenelor faţă de felurite genuri : *Hoi, hoi, lerumda, ler fetiţa*, *Hoi daina şi iară daina* în cîntările de nuntă, *Hoi, hoi* sau *Ai, da numa şi daina, măi* în cîntecul propriu-zis, *Hoi lerumda* în colinde.

Cîntecele propriu-zise se încheie cu o melodie lirică cîntată din cimpoi (p. 81).

Capitolul *Cîntece vocale de joc*, ,,descîntături" cum le spun bihorenii, cuprinde : melodii cu formă fixă — strigături cîntate pe o formă simplificată a melodiei instrumentale de dans, ,, cu care se împletesc într-o pitorească eterofonie" (Tib. Alexandru). Desprinse de melodia instrumentală de joc, ele tind să dobîndească autonomie, alăturîndu-se cîntecelor.

Transcrierea uzează de o semiografie adecvată : desenul melodic şi ritmic aduce o sugerare plastică a materialului sonor. În acest scop sunetele nepurtătoare de silabe sînt scrise cu caractere mărunte (p. 9, 23, 28, 29, 44, 47, 51, 57, 62, 65, 66, 73). În cadrul grupurilor melismatice, sunetele cu preponderenţă sonoră sînt evidenţiate prin caractere pronunţate ; dimpotrivă, cele cu caracter ornamental sînt diminuate (p. 23, 30, 35, 40, 41, 46, 48, 54, 60, 72). Din păcate, intenţiile autorului nu au fost întotdeauna redate cu fidelitate de cel care a desenat muzica.

Aspectele de incertitudine ale intonaţiilor sînt reliefate prin săgeţi, a căror direcţie arată uşoara urcare sau uşoara coborîre a intonaţiei, semne diacritice încetăţenite în publicaţiile de specialitate (p. 35) ; intonaţiile constant stabilite în afara sistemului temperat, prin semne care indică sfertul de ton (p. 22).

Notarea melodiilor instrumentale se face la înălţimea absolută a acordajului natural, de la caz la caz : cimpoiul în *do* (p. 81), fluierul în *la* (p. 111, 119), în *la-re* (p. 116, 117) cu transpunere la cvinta inferioară, în cazul nostru, atît de frecventă la instrumentele de suflat, iar vioara în acordajul ei obişnuit (p. 114—110, 114), chiar dacă acordarea coardelor a fost ceva mai jos ori mai sus în momentul culegerii.

Sub aspect ritmic ,,s-au pus fracţii indicatoare de măsură numai în cazul melodiilor cu ritm măsurat ; în rest s-au folosit bare obişnuite, fără fracţii, pentru a delimita formele mai plastic conturate şi bare mici pentru a delimita celule şi formule structurate de metrica versului — sugerînd cu aceasta şi accentuarea — , dar în condiţiile unui ritm liber. Execuţia acestor melodii cu ritm liber este indicată şi prin termenul *parlando-rubato*" (p. 5).

Materialul sonor este însoţit apoi de termenii de mişcare, urmaţi de indicele metronomic. Pentru autenticitatea şi identitatea sursei informaţiei se dau numele informatorului, vîrsta, data culegerii, localitatea şi zona (sau subzona) folclorică.

Prezenta colecţie, aşa cum arătam la început, se recomandă a fi o micromonografie a graiului zonal bihorean, ce într-o ulterioară revizuire credem că va fi completată şi cu unele genuri nesesizate de înaintaşii (B. Bartók) : cîntecul de leagăn, cîntecele şi jocurile de copii (a căror includere nu-şi avea loc în volumul de faţă)ş.a., dînd astfel o imagine asupra întregii creaţii muzicale a Bihorului.

Faţă de culegerea lui Bartók — cea mai cuprinzătoare pînă la ora actuală — colecţia de faţă aduce o seamă de lucruri noi : a) materiale din zona dintre Oradea — frontieră — Tinca, pînă acum total necunoscută ; b) genuri folclorice inedite : *cîntecul de vergel*, identificat pentru prima dată de autor, *cîntecul de clacă la torsul fuioarelor* şi *cîntecul păzitorilor de cai, al stăvarilor*.

Trebuie să remarcăm însă, cu regret, că, din păcate, condiţiile tehnice de prezentare a cărţii nu corespund nivelului ei ştiinţific.

Gheorghe Petrescu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice,* cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români** (sec. **XIX — începutul sec. XX**), 1964, 252, p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * *, **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia ,,Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 251—340, Bucureşti, 1969

I.P.I. — c. 3480

43.407

Lei 20.

XF 1172
200 150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr. 5

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUŢIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie :
AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

« La revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F.F. 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'ètranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

APARE DE 6 ORI PE AN

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14 1969 Nr. 5

SUMAR

STUDII

Pag.

BENJAMIN SUCHOFF, Unele probleme privind folosirea mașinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologic al lui Béla Bartók 343
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Analiza cîntecului epico-liric *Ciobănaș de la miori* 353
GHIZELA SULIȚEANU, Metoda experimentală în etnomuzicologie 369
SABINA ISPAS, Comentarii preliminare la *Vidros* (baladă și colind) 383

MATERIALE

LIA STOICA VASILESCU, Cîteva considerații asupra „Focului lui Sîmedru" 395
ARTUR GOROVEI, Folcloristul Alexiu Viciu 401
VASILE CĂRĂBIȘ, O urmă de devălmășie moșnenească 407

NOTE ȘI RECENZII

IOSIF HERȚEA, Observații pe marginea unei antologii a muzicii populare din Egipt. 411
I. C. CHIȚIMIA, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968 (*Radu Răutu*) 422
IORDAN DATCU, Ion Bîrlea (1883—1969). 425

Rev. etn. folc. Tom. 14, nr. 5 p. 341–428 București, 1969

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 No 5

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

BENJAMIN SUCHOFF, Quelques problèmes concernant l'emploi des machines éléctroniques de calcul pour le matériau ethnomusicologique de Béla Bartók 343
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, L'analyse du chant épico-lyrique *Ciobănaș de la miori* 353
GHIZELA SULIŢEANU, La méthode expérimentale dans l'ethnomusicologie 369
SABINA ISPAS, Observations préliminaires à propos de *Vidros* (ballade et colinda) 383

MATÉRIAUX

LIA STOICA VASILESCU, Quelques considérations sur « Focul lui Sîmedru » 395
ARTUR GOROVEI, Le folkloriste Alexiu Viciu 401
VASILE CĂRĂBIȘ, Une trace des anciennes organisations communnautaires rurales 407

NOTES ET COMPTES RENDUS

IOSIF HERŢEA, Observations en marge d'une anthologie de la musique populaire d'Egypte 411
I. C. CHIŢIMIA, *Folcloriști și folcloristică românească,* Bucarest, 1968 *(Radu Răutu)* 422
IORDAN DATCU, Ion Bîrlea (1883–1969) 425

Rev. d'ethn folk. Tome 14, no. 5 p. 341–428 Bucarest, 1969

UNELE PROBLEME PRIVIND FOLOSIREA MAȘINILOR ELECTRONICE DE CALCUL LA MATERIALUL ETNOMUZICOLOGIC AL LUI BÉLA BARTÓK

Dr. BENJAMIN SUCHOFF [1]

În 1942 i s-a cerut lui Bartók să scrie un comentariu în legătură cu procedeele care ar trebui aplicate în prelucrarea materialului etnomuzicologic. I s-a cerut de asemenea să evalueze randamentul practico-economic al acelor procedee. Răspunsul, datat 1 iunie 1942, publicat pe copertele interioare ale volumelor ce cuprind studiul său *Muzica populară românească* [2], este următorul: ''Numai o investigare științifică sistematică a aspectelor morfologice ale materialului de muzică populară — constînd mai întîi în gruparea materialului după anumite metode, iar apoi în descrierea formelor și structurilor tipice care vor apărea în materialul astfel grupat — ne va da putința să stabilim cu claritate tipurile și să schițăm diverse concluzii privind transformarea, migrația melodiilor, relația lor cu materiale străine ș. a. m. d.

Diferite sisteme de grupare a muzicii populare au fost elaborate și folosite în cîteva țări din răsăritul Europei, mai cu seamă în Ungaria. Aceste sisteme ar putea lesne să fie aplicate, cu anumite modificări, la materialul vest-european și la cel anglo-american.

E destul de greu să reliefezi valoarea practică a acestei munci ; faptul trist este că ea nu are nici o valoare practică. Dar, la urma urmelor, care e valoarea practică a atîtor altor investigații științifice, de pildă cercetările de istorie a artei ? Istoria artelor ne apropie de înțelegerea activității conștiente a unor individualități într-un anumit domeniu al civilizației umane. Studierea folclorului muzical ne dă putința să înțelegem activitatea subconștientă a comunităților sociale într-un alt domeniu''.

---

[1] Dr. Benjamin Suchoff este administrator al Succesiunii Béla Bartók. Articolul de față reprezintă o versiune revăzută a comunicării citite de către dr. Suchoff la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România, în București (18 iulie 1968) și Cluj (22 iulie), precum și la Academia de Științe din Budapesta (26 iulie).Pe lîngă funcția de director districtual al muzicii în Școlile publice Woodmere — Hewlett (New York), autorul articolului a fost timp de 15 ani custode al Arhivelor Bartók din New York.

[2] *Rumanian Folk Music*, vol. I—III. Edited by Benjamin Suchoff. The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 343—352, București, 1969

Anul următor, în 1943, Bartók a schiţat din nou o paralelă între arta plastică şi muzică, de data asta în prima dintr-un ciclu de conferinţe ţinute la Universitatea Harvard. Referindu-se la ceea ce el denumea tendinţe revoluţionare în compoziţia şi pictura sec. XX, Bartók a prezentat în cursul conferinţei acest facsimil al unei picturi de Mondrian:

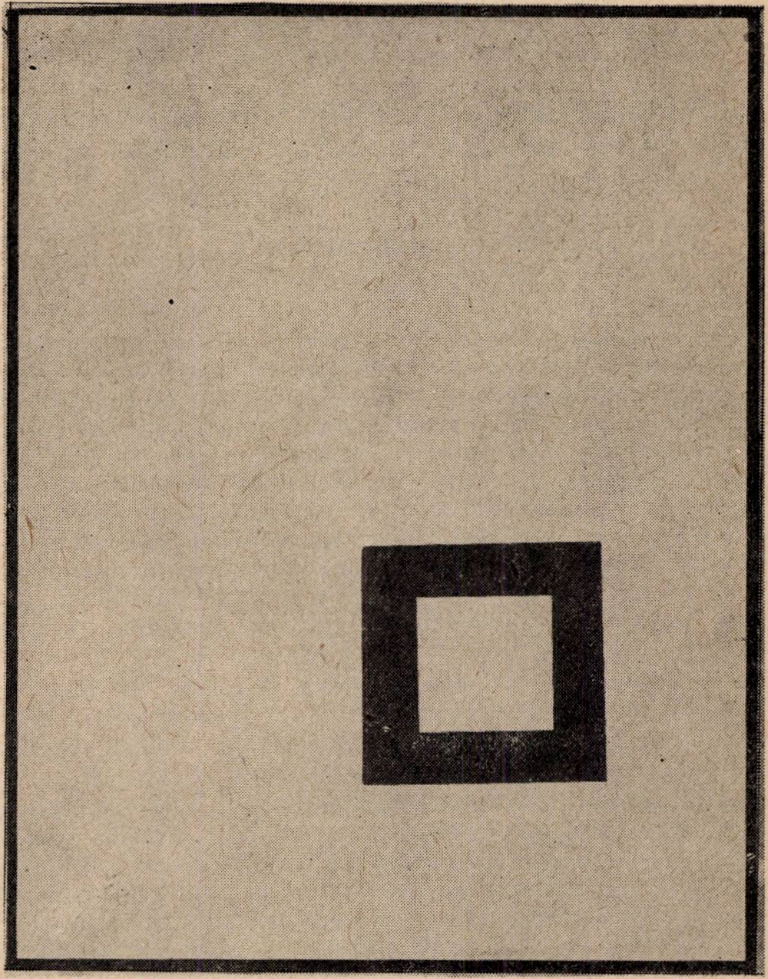


Fig. 1.

Însemnările sale arată că Bartók socotea această lucrare drept o ultrasimplificare : ,,Sînt doar un muzician şi nu sînt competent să judec pictura, dar o astfel de reducere a mijloacelor pare să fie un instrument mai degrabă sărac pentru o comunicare artistică satisfăcătoare. E la acelaşi nivel cu un cîntec publicat în Statele Unite de către un fost elev al meu de pian. Un cîntec destinat unei singure voci, bineînţeles fără acompaniament, şi care nu foloseşte nici un fel de cuvinte, doar vocale ca text. Acest cîntec evolua pe o singură treaptă a scării muzicale, fiind alcătuit aşadar dintr-un acelaşi sunet repetat mereu în diferite durate şi cu alternări de crescendo-diminuendo, forte-piano. Veţi fi probabil de acord că reducerea unui material, în acest chip, la aproape nimic e o metodă nesatisfăcătoare pentru crearea unei lucrări muzicale. În pictură această tendinţă revoluţionară a avut oarecare succes : picturi de Mondrian şi ale altor pictori cu orientare asemănătoare au fost cumpărate de unii în modul cel mai firesc. În literatură orientarea a avut mai puţin succes, iar în muzică de loc".

Există astăzi în etnomuzicologie o tendinţă revoluţionară privind simplificarea mijloacelor, pe care Bartók ar fi salutat-o cu entuziasm şi fără rezerve : prelucrarea electronică a datelor sau, cu alte cuvinte, folosirea calculatorului electronic [computer] ca instrument de cercetare pentru ştiinţele umaniste. Înainte de a expune experienţa mea proprie privind aplicarea computerului la materialul etnomuzicologic bartókian, ar fi poate binevenit să facem, pentru aceia care nu sînt familiarizaţi cu subiectul, o scurtă digresiune şi să dăm cîteva explicaţii asupra maşinii electronice de calculat.

Maşinile de prelucrare electronică a datelor sau computerii sînt aparate care execută diferite operaţii precum adunarea, scăderea, înmulţirea, împărţirea, ridicarea la putere, şi altele mai complicate, care se bazează pe instrucţiunile primite de la cei care le folosesc. Aceste instrucţiuni sînt numite programe ; persoana care alcătuieşte programe e numită programator. Muzicologul care doreşte să folosească un computer trebuie să cunoască anumite lucruri esenţiale despre operarea cu computerul, anume ceea ce computerii pot şi ceea ce nu pot să facă. Nu e cîtuşi de puţin de prisos pentru muzicolog să aibă la dispoziţie cunoştinţele unui programator profesionist ; altfel spus, rezultatul aşteptat este produs — cel puţin în teorie !—de colaborarea muzicologului interesat în aplicaţiile computerilor şi a programatorului dornic să soluţioneze probleme de umanistică.

Într-un fel, un computer e ca o maşină obişnuită de calculat folosită pentru contabilitate : numerele sînt imprimate pe hîrtie sau pe un disc cu ajutorul unor butoane perforatoare, set după set, iar apoi adunate prin acţionarea unei manivele sau apăsarea unui buton marcat cu ADUNARE. Într-un calculator electronic însă, numerele ce se introduc în maşină sînt înmagazinate acolo pentru operare. Un şir de numere poate fi adunat cu altul, ambele scăzute dintr-un al treilea grup, primul şir poate fi restabilit în vederea altor operaţii ş. a. m. d., depinzînd de instrucţiunile date maşinii.

În locul unor butoane perforatoare, ca la maşina de calculat de birou, computerul, folosind mijloace speciale, citeşte datele care apar pe cartele perforate, pe bandă magnetică sau de hîrtie, pe discuri magnetice — care arată ca un maldăr de discuri de gramofon — sau cu ajutorul unei maşini de scris terminale care trimite mesaje electronice direct maşinii. Instrucţiunile (adică, programul), de obicei în aceeaşi formă ca şi datele, sînt şi ele citite de către maşină. După ce a memorat toate datele şi instrucţiunile, maşina trece la calculat pînă cînd rezultatele dorite sînt imprimate pe hîrtie, apar pe un ecran ca la televizor, numit tub catodic, sînt înregistrate pe bandă sau pe alte dispozitive.

★

În timpul pregătirii pentru publicare a studiului lui Bartók despre *Muzica populară românească* s-au ivit anumite probleme editoriale. Un aspect al muncii editoriale l-a constituit problema variantelor. Într-un anumit număr de cazuri Bartók a omis să indice că o melodie românească sau străină reprezintă o variantă a unuia din cîntecele în discuție. În alte cazuri, el a intenționat să indice că un cîntec avea mai multe variante slovace, că un altul avea o variantă maghiară, iar o a treia melodie avea ca variantă un cîntec dintr-unul sau altul din volumele *Muzicii populare românești* — dar a neglijat să adauge numerele care ar fi putut identifica varianta. O altă complicație : *jumătatea doua* a unui cîntec putea fi varianta unei *prime părți* a unei alte melodii ş. a. m. d.

Avînd în vedere accentul deosebit pe care Bartók l-a pus pe identificarea variantelor interne şi externe ale unui anumit material de muzică folclorică, cu alte cuvinte pe reconstituirea migrației melodiilor, am socotit o îndatorire editorială aceea de a încerca determinarea variantelor muzicale acolo unde Bartók le-a omis din greşeală în manuscrisul său final. Acei muzicologi care au fost în situația de a compara un cîntec cu alte cîteva sute, pentru a găsi legături, vor aprecia poate mai corect amploarea operației atunci cînd o variantă e căutată în fiecare fragment al unei melodii (precum ar fi al doilea, al treilea sau al patrulea rînd al melodiei).

Dacă am avea la dispoziție un index tematic sau lexical al melodiilor, sarcina ar fi simplificată sau chiar efectuată cu multă iuțeală şi uşurință. Însă cum să determini cu uşurință o variantă atunci cînd melodiile sînt aranjate mai degrabă după însuşirile lor stilistice speciale decît după principii lexicale?

Ce se întîmplă cu sistemul de clasificare al lui Bartók, care aparent creează piedici cititorului în găsirea variantelor? E simplu : sistemul lui Bartók se bazează pe ceea ce el numeşte criterii *gramaticale*. Criteriile gramaticale acordă prioritate trăsăturilor stilistice ale unui material ca mijloace de organizare în vederea descrierii. În ordinea importanței lor, pentru clasificare, criteriile sînt următoarele :

1) *Articularea formală* : numărul de secțiuni melodice ale unei piese. Aici trebuie incluse atît melodii cu structură difuză, cît şi cu structură motivică.

2) *Sistemul ritmic* : adică, dacă melodiile sînt *parlando rubato* sau *tempo giusto* ; ultima categorie se subdivide în cazul unor melodii cu ritm punctat. Latura ritmică are o mare însemnătate, poate, în materialul maghiar şi în mod special în cel bulgăresc.

3) *Structura textului* : numărul silabelor de text într-o secțiune melodică dată.

4) *Treptele cadențiale* sau cezurile unei secțiuni melodice. De mare importanță este cezura principală, care cade, de obicei, la sfîrşitul celui de-al doilea rînd.

5) *Ambitusul* întregii melodii.

6) *Structura ritmică* : formule de ritm, incluzînd şi aşa-numitele structuri bulgăreşti[3] în care, de pildă, opt silabe sînt divizate în modul 3—2—3.

7) *Structura conținutului* : ultimul criteriu luat în seamă. El are în vedere asemănarea sau deosebirea în conținutul unui rînd melodic al unui cîntec.

---

[3] Autorul are în vedere ritmul *aksak* (nota trad.).

Bartók desemnează rîndurile melodice prin litere majuscule, ca AA, ABB, ABCD ş. a. m. d., litere care sînt îndeobşte folosite de muzicologi în analiza lucrărilor muzicale.

În sistemul lexical de clasificare primul criteriu de indexare a unui material muzical îl constituie structura conţinutului. Astfel, în cadrul sistemului gramatical, o melodie cu două rînduri va fi plasată foarte departe de o alta cu patru rînduri al cărei conţinut e asemănător. Aşa cum spune Bartók în introducerea la studiul său asupra muzicii populare din Iugoslavia, sistemul gramatical permite cercetătorului să găsească o melodie, dar pentru a putea face aceasta trebuie să ai mai întîi o oarecare familiaritate cu materialul şi o cunoaştere completă a sistemului, destul de complicat, de grupare [4]. În urma experienţei cîştigate din materialul românesc şi sîrbo-croat, această cerinţă a lui ni se pare nu îndeajuns de răspicat afirmată. Celor mai mulţi dintre aceia care studiază colecţiile de folclor muzical ale lui Bartók, o examinare notă cu notă a fiecărei melodii, într-o anumită categorie de cîntece, li se pare necesară. Urmează de aici că un index lexicografic sau un dicţionar de teme ar avea o valoare considerabilă ca instrument de cercetare pentru muzicologul comparativist. Marea întrebare, deci, este : Cum se organizează un index lexical al unui material de muzică populară ?

Răspunsul se pare că se află în discuţia făcută de Bartók privind problema variantelor : ,,A strînge la un loc toate variantele nu e atît de uşor cum ar putea să pară unui profan. Chiar dacă reuşim să le localizăm pe toate în mod mecanic sau cu ajutorul memoriei, rămîne să fie stabilit cînd o melodie încetează de a mai fi varianta unei anumite melodii. Rămîne întrebarea primordială : ce caracterizează o melodie ca variantă a alteia ? Trebuie să spun că variante sînt acele melodii în care relaţiile reciproce de înălţime a diferitelor sunete de bază prezintă o oarecare asemănare ; cu alte cuvinte, la care conturul melodic este în întregime sau parţial similar'' [5].

Întorcîndu-mă pentru moment la eforturile mele pentru a identifica indicaţiile de variante omise în diferitele volume de *Muzică populară românească*, semnalez că acum cîţiva ani ziarul *The New York Times* a publicat o dare de seamă asupra procedeelor noi de aplicare în ştiinţele umanistice a computerilor. Darea de seamă dezbătea munca ce era în curs de efectuare pentru literatură : redactarea de concordanţe, indexe şi liste, de acelaşi gen, utile în cercetarea bibliografică. ,,Ei bine'', mi-am spus, ,,ar fi cît se poate de binevenit dacă aceste procedee s-ar putea aplica la un indice tematic de melodii populare !'' Cînd primul seminar american privind cercetarea cu computeri în muzicologie a fost anunţat pentru vara anului 1966 la Colegiul Harpur al Universităţii de stat din New York, la Binghamton, m-am înscris şi am fost admis. Mi-au fost predate cunoştinţe amănunţite de folosire a maşinilor de perforat, de limbaje programative, şi altele. Am făcut experienţe cu melodiile cîntecelor sîrbo-croate ale lui Bartók ca proiect pilot pentru indexarea lexicală [6].

---

[4] B. Bartók, A. B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press, 1951, p. 15.

[5] B. Bartók, A. B. Lord, *op. cit.* p. 17.

[6] Îmi exprim aici gratitudinea faţă de asistenţa specială care mi-a fost acordată de către profesorul Harry B. Lincoln, directorul seminarului.

Rezultatele acestei munci sînt publicate în articolul meu *Aplicații ale computerilor la materialul sîrbo-croat al lui Bartók*[7]. Desigur, există multe amănunte care au trebuit să fie lăsate deoparte în acel articol; el schițează un plan general al proiectului. Aceste amănunte și alte chestiuni legate de ele, rațiunea de a fi a articolului de față, sînt prezentate aici de întrebarea : Ce trebuie să figureze în redactarea unui indice tematic computerizat al unui material de muzică populară?

Primul pas, firește, e analiza materialului aflat la îndemînă. E, poate, mai bine să se înceapă cu cîntecele decît cu muzica instrumentală, pentru a se familiariza cu modul de aplicare al tehnicii computerilor la un material relativ mai simplu pentru analiză și prelucrare. Cîntecele sînt împărțite pe rînduri melodice, adică pe acele secțiuni ale muzicii care stau deasupra unui rînd de text. Rîndurile melodice derivate sînt apoi comparate după structura conținutului și etichetate în consecință; în cazuri îndoielnice rîndurile melodice problematice sînt socotite ca avînd un conținut diferit (computerul ne va ajuta mai tîrziu să luăm în această problemă o hotărîre definitivă). Dacă se folosește materialul lui Bartók, desigur, cea mai mare parte a analizei a fost deja efectuată de către Bartók pentru cel care cercetează : împărțirea pe rînduri melodice, structura conținutului și alte aspecte care vor fi discutate mai jos. Rînduri avînd conținut identic ori similar nu necesită să fie comparate ; doar să fie ales primul rînd al unei anumite specii de conținut pentru a fi prelucrat.

E necesar ca o melodie ABCD să fie considerată ca alcătuită din patru părți deosebite în loc de a se lua doar primul rînd melodic pentru prelucrare, deoarece o melodie poate începe cu a doua jumătate a alteia. De aceea, trebuie să privim *rîndul* melodic ca elementul de bază destinat prelucrării.

Următorul pas după determinarea conținutului este simplificarea rîndului melodic, adică eliminarea tuturor sunetelor neesențiale — a ornamentelor —, așa încît să rămînă numai sunetele principale. Operația aceasta, care reclamă familiarizarea cu materialul disponibil, e explicată de Bartók în *Cîntece populare sîrbo-croate*[8] și poate fi observată și în *Muzica populară românească*, vol. I și II, mai cu seamă în notele marginale cu privire la melodii. Cu alte cuvinte, melodia trebuie redusă la același număr silabic ca rîndul de text de dedesubtul ei : cinci, șapte, opt, zece sau orice alt număr. La acest rînd melodic simplificat ne vom referi ca la un *incipit*. Acum sîntem în măsură să codificăm incipitul într-un grafic citibil de către mașină, așa-numitul *character string*, de exemplu : 22E 22 22Q/.26 H/ 25-Q 26 23 22/ 26 H 25-W RH RQ.

Bineînțeles, computerii diferă în privința felului de simboluri pe care le citesc. Totuși, principial ei acceptă toți cifre de la 0 la 9, în diverse combinații, iar cea mai mare parte dintre ei ,,înțeleg'' alfabetul. Cele mai recente mașini americane acceptă caracterele mașinilor de scris standard, inclusiv punctuația, semnele pentru dolar și cenți, paranteze, precum și alte semne diverse. O metodă pentru a traduce computerilor muzica, folosind aceste caractere și denumită *Ford-Columbia Music Representation*[9], a fost elaborată recent în scopul de a servi ca *input*-limbaj [10] pentru un nou sistem de tipărire rapidă a muzicii. Spaţiul nu ne îngăduie să explicăm aici acest sistem în ce priveşte tehnica de imprimare. Codul ca atare este cît se poate de potrivit pentru alcătuirea de indici muzicali, deoarece este atît de logic redactat. Cîteva din trăsăturile lui sînt prezentate în următorul tabel de echivalente grafice ale simbolurilor muzicale :

---

[7] *Tempo* (London), 1967, nr. 80.

[8] *Op. cit.*, p. 18, 90 și aplicarea la exemplele muzicale (p. 96—228).

[9] Elaborată de Stefan Bauer-Mengelberg, președintele Colegiului de muzică Mannes în New York City, care este și instructor la *American Business Machines Corporation*.

Cîteva echivavalente grafice ale semnelor muzicale

Codul înălţimilor (σ)		Codul alteraţiilor (α)		Codul duratelor (δ)		Semne diverse	
Semn	Cod	Semn	Cod	Semn	Cod	Semn	Cod
$\underline{c}$ *pînă la* $\underline{c}^1$	*12 pînă la 19*	♯	#	𝅝	W	|	/
$\underline{d}^1$ *pînă la* $\underline{f}^2$	*20 pînă la 29*	𝄪	##	𝅗𝅥	H	||	//
$\underline{g}^2$ *pînă la* $\underline{c}^3$	*30 pînă la 33*	♭	-	𝅘𝅥	Q	⋮	/.
		♭♭	- -	𝅘𝅥𝅮	E	*(Măsura de)* $\frac{2}{4}$	!M2:4
(de la 20 la 29 codul poate fi notat prescurtat sub forma 0 - 9)		♮	⋆	•	•	𝄞	! G
						(Tonalitatea) Re major	!K2 #

Fig. 2.

Acum sîntem în măsură să transformăm notaţia muzicală a formei simplificate în semne alfabetice şi cifrice, ca în acest exemplu muzical [11] :

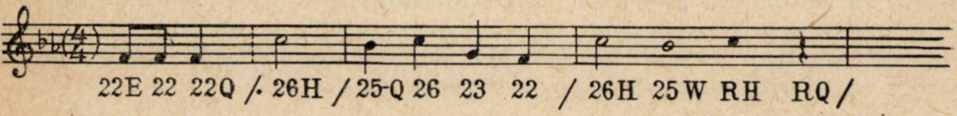


Fig. 3.

După ce codul e aşternut pe hîrtie, se întrebuinţează mijlocul obişnuit — cartelele perforate. Fie că se merge la maşina de perforat, care are o claviatură ca la maşina de scris, fie că — în cazuri mai fericite — sarcina se lasă în seama unui operator. După ce cartelele au fost perforate sînt introduse în computer sau într-o maşină specială de imprimat, iar un şpalt al cartelelor e obţinut în vederea corecturii. Acum sîntem gata pentru operaţia de indexare, care e efectuată cu ajutorul unui program special scris pentru redactarea unui index lexicografic. Acest program poate fi obţinut de la centrul de computeri al Universităţii Statului New York din Binghamton, fiind programat în limbajul denumit FORTRAN, sau poate fi obţinut în limbajul PL/I de la Institutul pentru cercetări cu computeri în umanistică de pe lîngă Universitatea New York [12].

---

[10] Se numeşte *input* calea de introducere a informaţiei în computer (de la cuvintele engleze *in* = în şi *to put* = a pune).

[11] Melodia nr. 12 c din *op. cit.*, la nota 4.

[12] Programat de către d-na Cay Gill (Binghamton) şi prof. Jack Heller (N. Y. U.)

Cartelele completate şi corectate sînt transmise operatorului computerului, care le introduce în „cititorul de cartele" împreună cu cartelele conţinînd programul indexării. Programul comandă computerului să compare cele două cifre, ce reprezintă înălţimea sunetului unei melodii, cu cifrele melodiei următoare; cu alte cuvinte, să calculeze intervalele. Dacă cel de-al doilea rînd de cifre e mai ridicat, calculul e făcut în aşa fel încît şi cifra de la care se pleacă să fie memorată în computer. De exemplu, dacă secvenţa e codată 22... 23, rezultatul va fi exprimat sub forma +2, iar nu +1. De ce? Pentru că, muzical vorbind, distanţa de la 22 la 23 (adică de la *fa* ^{1} la *sol* ^{1}) e un interval de secundă. Dacă secvenţa e 23...22, rezultatul va fi exprimat sub forma —2. Fiecare cifru de înălţime, pînă la un total de şapte intervale, e comparat cu cel care îl urmează, iar rezultatul exprimat sub forma unor cifre cu plus sau minus care reprezintă intervalele brute dintre sunetele succesive.

Chestiunea calităţii intervalelor, adică intervale majore, minore, mărite ori micşorate, e lăsată deoparte în acest program de indexare. Experienţa a arătat că, dacă includem alteraţiile cromatice ca o constantă a operaţiei de indexare, indicele obţinut devine impropriu pentru referinţe rapide şi lesnicioase. Calitatea intervalelor poate fi însă programată, iar în anumite cazuri e chiar necesar ca ea să fie calculată pentru finalităţi lexicale precise.

Altă neluare în seamă e repetarea sunetului. Deoarece executanţii folosesc deseori repetarea ca un mijloc de acomodare a rîndului de text la o melodie împrumutată a cărei structură silabică e mai lungă, se recomandă redactarea unui index lexical care să nu ţină cont de repetări — în caz contrar, variantele vor fi îndepărtate unele de altele. Totuşi, şi în acest caz, sunetele repetate pot fi incluse în program după dorinţă. Astfel, dacă vrem să comparăm melodii comandînd computerului să deseneze conturul unei melodii sub forma unor linii drepte şi curbe, atunci includerea repetărilor ar putea deveni necesară. Mai jos dăm un exemplu muzical sîrbocroat sub forma unei serii de intervale cifrate:

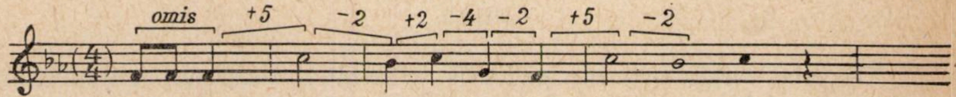


Fig. 4.

După ce toate cartelele au fost citite de computer, intervalele melodice calculate sub formă de cod cifrat, iar rezultatele memorate, maşina execută aşa-numitul *sort-merge program*. Adică, computerul revede seriile memorate şi le „amestecă" înăuntrul lui astfel încît în rezultatul final imprimat (*output*) cifrele mai mici să le preceadă pe cele mai mari, iar cifrele cu plus să le preceadă pe acelea cu minus. Cu alte cuvinte, +2 precedă pe +3, iar +3 precedă pe —3 etc. De exemplu:

+5—2+2—4—2+5—2
+5—2+2—4—2+5—4
+6—2+2—4—2+5—2
—2+2+2+2+2—2—2
—3+2+2+2+2—2—2

Dacă două sau mai multe secvenţe intervalice sînt identice, se comandă computerului să le marcheze pentru a fi imprimate deosebit. Rezultatul acestui program apare pe o hîrtie de computer, aşa încît diversele secvenţe intervalice ale întregului material supus prelucrării să fie imprimate pe hîrtie cu coloane verticale duble sau triple. Excepţii au loc atunci cînd două sau mai multe secvenţe intervalice sînt identice, în care caz se comandă imprimatorului să le imprime pe un singur spaţiu vertical.

Rezultatul astfel scris permite ochiului să ia cunoştinţă rapid de variante, deoarece seriile identice sînt alăturate pe cînd cele diferite sînt separate[13]:

+2+2+2−2−2−2
+2+2+2−2−2−2
+2+2+2−2−2−2

+2+2+2−2−2−3

+2+2+2−2+3−2
+2+2+2−2+3−2
etc.

Valoarea acestui tip de aplicare a computerilor a apărut limpede în timpul prelucrării pe care am efectuat-o asupra materialului sîrbo-croat al lui Bartók : computerul a identificat variante şi erori de clasificare care îi scăpaseră lui Bartók. Iar în recent redactatul index de melodii din Maramureş, culese de Bartók, pe care l-am pregătit ca apendice la vol. V al publicaţiei *Rumanian Folk Music*, computerul a descoperit că cel de-al treilea rînd melodic al colindei nr. 15 din Maramureş, care are patru rînduri, are conţinut independent (notat C), iar acest rînd este o variantă melodică a primului rînd al melodiei nr. 88 a din Maramureş. Un alt exemplu îl constituie melodia nr. 11 (colindă) din Maramureş, al cărei prim rînd (A) pare să fie o variantă de contur a ultimului rînd (D) al melodiei nr. 108 din aceeaşi colecţie.

Există unele interesante procedee statistice care pot fi aplicate la melodiile codate sau la secvenţele de intervale[14]. Problemele privind indexarea ritmului pot fi şi ele tratate cu metode ale calculatoarelor[15]. La fel de importantă este o nouă metodă de aliere a materialului periferic (adică datele extramuzicale) cu melodiile codate, metodă care duce la rezultate imprimate sub formă de concordanţe, indici şi tabele statistice[16]. Toate aceste tehnici sînt utilizate în prezent în studierea științifică a materialului bartókian, ca și a altor materiale muzicale și etnomuzicologice.

---

[13] Indicele finit poate fi prevăzut cu orice gen de informaţie utilă în scopuri de cercetare. De ex. sistemul *Ford-Columbia Music Representation* poate fi mixat cu secvenţele intervalice astfel încît comparaţia să includă şi ritmul, calitatea intervalelor, sunetele repetate, fără ca aceasta să facă necesară consultarea notaţiilor muzicale originale. Denumirile de clasificare, numerele melodiilor, numerele fişelor şi alte date asemănătoare pot fi şi ele imprimate dacă informaţia necesară apare pe cartele adecvate.

[14] Pentru amănunte vezi eseul meu *Computer-Oriented Comparative Musicology* în *The Computer and Music* (edited by H. B. Lincoln), Cornell University Press, Ithaca (N. Y.), 1969.

[15] Vezi articolul meu *Computerized Folk Song Research and the Problem of Variants* în *Computers and the Humanities*, martie 1968.

[16] Elaborată de dr. Heller, director al I. C. R. H. (New York University), sub acronimul GRIPHOS (General Retrieval and Information Processor for Humanities-Oriented Studies) ; această metodă e folosită de asemenea de către Museum Computer Network, ca şi de Biblioteca Naţiunilor Unite.

În perioada 1941—1942, cînd Bartók s-a consacrat studierii muzicii populare sîrbo-croate și românești, el nu a compus nimic. E interesant să ne închipuim că, dacă în acei doi ani Bartók ar fi avut la îndemînă un computer și diferitele metode de aplicare a calculatoarelor în cercetarea etnomuzicologică, el ar fi putut dispune de timp și energie ca să adauge alte lucrări capodoperelor muzicale pe care le-a compus în ultima perioadă a vieții sale, în America.

Traducere de Nicolae Rădulescu

QUELQUES PROBLÈMMES CONCERNANT L'EMPLOI DES MACHINES ÉLÉCTRONIQUES DE CALCUL POUR LE MATÉRIAU ETHNOMUSICOLOGIQUE DE BÉLA BARTÓK

Après des explications concernant les computers et leur application quant aux sciences humanistes, l'auteur indique la manière dont on a codifié les mélodies populaires vocales recueillies par Bartók : on a pris pour base la rangée mélodique (correspondant à un vers) et on l'a simplifiée en écartant les sons que l'on a considéré comme non essentiels (les ornements), jusqu'à une ossature réduite au même nombre de syllabes que la rangée du texte respectif. La manière du codage peut être déduite des exemples 2—4 qui accompagnent l'article : les chiffres indiquent la hauteur absolue des sons, et les lettres leur durée ; le profil mélodique est noté par des chiffres (2 = seconde, 3 = tierce, 4 = quarte, etc.), précédés par le signe plus, lorsque l'intervalle est ascendant, ou minus, lorsqu'il est descendant (sans que l'on tienne compte pour l'instant de la qualité des intervalles : grands, petits, aggrandis, réduits). Le computer les assortit de telle manière que le résultat final imprimé montre d'abord les chiffres plus bas qui précèdent les grands, et ceux portant le signe plus précèdent ceux au signe minus. En appliquant cette méthode, l'auteur a été en mesure d'indiquer certains améliorements dans le classement des mélodies populaires du Maramureș fait par Bartók (v. le vol. I de la publication *Rumanian Folk Music*).

ANALIZA CÎNTECULUI EPICO-LIRIC *CIOBĂNAŞ DE LA MIORI*

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU

De o factură similară cu a baladei *Mioriţa* în ceea ce priveşte conţinutul tematic, cîntecul *Ciobănaş de la miori* a suscitat interesul diverşilor cercetători, avînd ca rezultat unele comentarii de natură estetică [1], ori pagini mai largi privind forma şi conţinutul [2].

Vom încerca iniţial o sumară schiţă a legăturilor dintre cele două piese folclorice, impusă de dependenţa conţinuturilor lor.

Pe plan filozofic ambele piese folclorice ilustrează aspecte ale concepţiei de viaţă ale poporului referitoare la problemele fundamentale ale existenţei. Ideea filozofică pe care se axează cele două producţii artistice reprezintă atitudinea eroului popular faţă de natură, muncă şi moarte. În *Mioriţa* dezvoltarea acestei idei se prezintă mai amplu, mai cuprinzător, datorită posibilităţii artistice de gen a producţiei, în timp ce cîntecul analizat aci concentrează la maxim ideea artistică.

După denumirea obişnuită în folcloristică, *Ciobănaş de la miori* reprezintă aşa-zisul ,,testament al ciobanului'' din *Mioriţa.* Există însă o diferenţiere a actului morţii celor doi păstori din producţiile amintite.

Primul plan (Mioriţa), în care logic ar exista posibilitatea intervenţiei voinţei omului. Acesta, aflînd că i se pregăteşte moartea, ar putea să se apere sau să se resemneze.

Al doilea plan (Ciobănaş de la miori), atitudinea omului, în general, în faţa morţii, care însă a avut loc. În cadrul ultimului plan, considerăm că această atitudine nu poate fi considerată drept resemnare, deoarece ea depăşeşte voinţa umană.

În *Mioriţa* ciobanul află despre complotul pus la cale împotriva sa fără să ia nici o măsură de apărare. Din atitudinea lui se desprinde în adevăr pasivitatea, resemnarea [3] în faţa morţii. Nu putem afirma acelaşi lucru despre ciobanul din cîntecul prezentat de noi. Acesta nu ştie cînd şi unde va muri. Dialogul, imaginat după moarte, redă un fapt deja efectuat

---

[1] Dumitru Caracostea, *Balada poporană*, curs litografiat, anii 1932–1933, p. 762.

[2] Liviu Rusu, *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, Paris, Félix Alcan, 1935, p. 92–96.

[3] Liviu Rusu, *De la resemnare la acţiunea creatoare în poezia noastră populară*, în ,,Viaţa românească'', 1965, nr. 3, p. 111.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 353–368, Bucureşti, 1969

în care nu se poate pune problema intervenției sau nonintervenției eroului respectiv. Abia după împlinirea actului morții el poate relata despre locul și felul cum a decurs acest eveniment tragic, necunoscîndu-le anterior. Ca expresie lingvistică toată această narațiune a înmormîntării îmbracă, în marea majoritate a variantelor cercetate de noi, o formă trecută și nu viitoare ca în *Miorița*.

Considerăm necesară comparația întreprinsă pentru a ne diferenția punctul de vedere față de Liviu Rusu din studiul mai sus citat.

Ca și balada *Miorița*, cîntecul *Ciobănaș de la miori* are la bază un fapt social de natură etnografică. Trecerea de la viață la moarte e atît de legată în cunoștiința populară de ceremonialul de înmormîntare, încît, în situația de față, cînd eroul liric e lipsit de colectivitatea care să acționeze, ceremonialul are totuși loc — natura preluînd misiunile fundamentale.

Cîntecul este un dialog între ciobănaș și reprezentantul colectivității, care are rolul de a constata dacă ceremonialul tradițional a fost îndeplinit corect și complet.

În cursul său *Balada populară română*, D. Caracostea atribuie acestui cîntec funcția de bocet păstoresc, care apoi a trecut în lirica obișnuită [4]. Considerăm însă că acest atribut depășește intenția piesei discutate, ea prezentîndu-se nu ca un bocet, ci ca o constatare a îndeplinirii anumitor necesități, a unor acte obligatorii în cadrul ritualului de trecere [5], existînd credința că decedatul ar putea avea acțiune malefică asupra colectivității în cazul neexecutării momentelor ceremoniale. Desprindem deci ca punct inițial de plecare al cîntecului un caracter practic. Ca o consecință a celor de mai sus, întregul conținut al textului discutat este realizat pe baza unei substituții, fenomen similar *Mioriței* : ... ,,la substitution de quelque élément ou objet fortuit aux accessoires de cérémonies paysannes" [6]. În practică această substituție are o funcție determinată : ,,la déploration de ceux qui succombent au loin, parmi des étrangers ou seuls" [7].

Această substituție determină întreaga atmosferă generală, care denotă seninătatea și totala detașare a eroului liric de actul morții sale, împotriva căruia nu are nici un sentiment de revoltă, deoarece nu cauza morții reprezintă obiectul principal al discuției, ci modul de desfășurare al ceremonialului de înmormîntare. Moartea este privită aici ca un fapt obiectiv într-un complex de fenomene naturale : furtună, fulgere, trăsnete. Mesajul artistic și uman al cîntecului este perfectul echilibru și armonia dintre om și univers : omul ca parte integrantă a acestuia din urmă. Din tot dialogul, pe baza căruia este construit întregul cîntec, se desprinde o atitudine plină de demnitate, sobrietate și stăpînire de sine. Întrebările și răspunsurile se succedă cu o maiestate deosebită, care nu se poate datora decît echilibrului interior al eroului liric. Legătura strînsă a omului cu natura, fuziunea dusă pînă la contopire cu universul vădesc o concepție filozofică deosebită. Integrarea este atît de totală încît la bucuriile sau la durerile acestuia natura e prezentă [8].

---

[4] Dumitru Caracostea, *op. cit.*, p. 764.

[5] Arnold van Gennep, *Du berceau à la tombe, Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Edition A. et J. Picard et C$_{ie}$, 1948.

[6] Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine* (*Mioritza*), Genève, 1964, p. 4.

[7] *Ibidem*, p. 5.

Cercetînd materialul informativ al variantelor cîntecului, culese în cadrul Institutului de etnografie și folclor, majoritatea din Cîmpulung-Muscel [9], și care sînt totodată și cele mai complete dintre toate variantele considerate de noi, ne-am putut da seama de faptul că fiecare informator localizează evenimentul morții ciobanului. Uneori mai vag, ca în relatările inf. Al. Cercel din Cîmpulung : ,,I̯e tot bătrînesc, atunč apăruse pîn 1905, pîn atunč nu-l auzisem. Și o̯ameni îl cîntau̯, care i̯erau̯ cu oili. Vezi̯ la i̯ei̯ să mai̯ întîmpla cîte un acči̯dent, să surpa un munte dă plo̯ai̯e și căde̯a peste ei̯, apăi̯ i̯ei̯ scote̯a cîntecu, și auze̯am și noi̯'' [1] . Alteori precizările sînt și mai directe : ,,Au̯ scos fetele de la Nucșoara un cîntec despre un či̯oban care a murit trăznit acu doi̯ ani̯'' [11]. Aceeași afirmație la altă informatoare : ,,To dă cînd eram mică l-am auzit. A i̯eșit atunč un cîntec, a trăznit un či̯oban și l-am auzit'' [12]. Datorită preciziei informațiilor am putea fi tentați să atribuim locul de origine al cîntecului acestei regiuni, ceea ce ar constitui însă o eroare, deoarece relatări la fel de sigure găsim și la materialul ardelenesc, evenimentul morții fiind adaptat strict la împrejurarea care l-a provocat : ,,De cînd o omorît un zinar pi̯-un orlățan, i̯-o datu o bîtă la ureḱe s-o-nketritu sînźele-n i̯elu ș-o muritu ș-apă altu orlățanu i̯-o cîntat-o pe asta'' [13].

Cu ocazia primului război mondial, ciobanul, eroul liric al cîntecului nostru, a fost înlocuit în unele variante cu ,,un sergent de vînători'', ,,roșiori'' sau ,,infanteri‘‘. Este interesant de remarcat faptul că schimbarea eroului liric aduce după sine și o schimbare de atmosferă, în unele variante chiar o transformare a schemei compoziționale, fenomen pe care îl vom prezenta în cursul lucrării.

Ca gen, *Ciobănaș de la miori* este un cîntec epico-liric, substanța epică fiind dată de întrebare, iar răspunsul avînd prin excelență un caracter liric.

Pentru reliefarea diferențelor dintre variante considerăm necesară matricea redată mai jos (am notat I, II. . . XII numărul de ordine al momentelor componente care apar în cuprinsul tuturor variantelor și al cărui procedeu de stabilire îl vom reda în continuare, și 1, 2, 3. . .33 numărul de ordine al variantelor. Prezența momentelor în diversele variante am marcat-o cu semnul + ; vezi tabelul de la pag. următoare).

Matricea de mai sus a avut rolul să releveze diferența dintre variante din punctul de vedere al caracterului lor complet sau mai puțin complet, precum și gradul de frecvență al diverselor momente.

---

[8] Ovid Densusianu notează în *Viața românească în poezia noastră populară*, II, București Edit. Casei școalelor, 1923, p. 41—42 : ,,cîntecul acesta exprimă dragostea ciobanului pentru tot ce e strîns legat de viața lui, cum și credința că nimic din ce se găsește pe lîngă el nu poate rămîne strein de dînsul fără să participe la întîmplările soartei lui''.

[9] Cu această ocazie mulțumesc tov. Al. Amzulescu, care mi-a pus la dispoziție întreg materialul din regiunea respectivă.

[10] Var. 9 (vezi trimiterea 14).

[11] Var. 10.

[12] Var. 14.

[13] Var. 7.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	total
1	+	+	+	+	+	+	+	+	+				9
2	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+			10
3	+		+	+		+		+	+			+	7
4	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		11
5	+	+	+	+	+			+	+	+			8
6	+		+	+		+	+			+			6
7	+	+	+	+	+		+				+		7
8	+	+	+	+	+	+	+	+	+				9
9	+		+	+	+	+	+	+	+				8
10	+		+	+	+	+	+						6
11	+	+	+	+		+	+					+	7
12	+	+	+	+		+	+						6
13	+	+	+		+	+	+						6
14	+	+	+	+		+		+		+			7
15	+	+	+	+			+	+					6
16	+	+	+	+									4
17	+		+										2
18	+												1
19	+												1
20	+	+											2
21	+												1
22	+												1
23	+	+	+	+									4
24	+	+											2
25	+	+	+	+									4
26	+		+	+		+							4
27	+		+	+	+	+	+						6
28	+		+										2
29	+		+	+			+						4
30	+												1
31	+		+	+			+						4
32	+												1
33	+												1
Total	33	16	24	21	10	14	15	9	7	5	2	2	

Pentru un studiu ştiinţific am considerat o singură variantă tip, cea mai bine conturată din cele treizeci şi trei de variante depistate[14], publicată de O. Densusianu în culegerea sa *Flori alese*, p. 109.

---

[14] *Var. 1*, O. Densusianu, *Flori alese*, Bucureşti, Pavel Suru, 1920, p. 109 ; *var, 2*, Teodorescu-Kirileanu, *Comoara sufletului*, *Cîntece poporale*, Suceava, Editura şi tipografia Soc. Şcoala

Am exclus, ca variantă de bază, variantele 2 și 3, deși cuprind cele mai multe momente, deoarece varianta 2 se transformă într-un cîntec de dragoste, iar varianta 3 are finalul similar cu balada *Miorița*. Varianta 8, care aparent se prezintă la egalitate cu varianta Densusianu, continuă într-un mod neinteresant pentru analiza noastră (vezi descrierea variantelor, momentul IX).

Am stabilit apoi anumite momente principale în conformitate cu relativa lor dependență față de context. Nonexistența acestora în cuprinsul unora dintre variante este un argument pentru segmentarea întreprinsă. Pe baza acestora am procedat la comparația cu celelalte variante pentru a scoate în evidență variațiile existente față de tipul principal, luat inițial. În genere, în fiecare moment am cuprins o întrebare și un răspuns, marea majoritate reprezentînd o anume etapă a ceremonialului de înmormîntare și avînd o idee poetică bine conturată.

În cuprinsul cîntecului am definit nouă momente principale :

1) locul morții ;
2) cauza morții ;
3) momentul jelirii ;
4) momentul scăldatului ;
5) momentul împînzitului ;
6) momentul ținerii luminării ;
7) momentul îngropării ;
8) locul fluierului ;
9) rolul fluierului după moarte.

În afară de acestea în unele variante mai apar :

10) momentul tămîierii mortului ;
11) momentul tragerii clopotelor ;
12) momentul vegherii mortului (v. matricea).

---

română, 1920, p. 75 ; *var. 3*, *ibidem*, p. 91 ; *var. 4*, I. G. Ciuncanu, *Doine și alte cîntece*, Craiova, tip. „Fulgerul'', 1911, p. 38 ; *var. 5*, D. G. Kiriac, *Cîntece populare românești*, București, Edit. muzicală a Uniunii compozit. din R. P. R., 1960, p. 97 ; *var. 6*, *ibidem*, p. 96 ; *var. 7*, D. Șandru și F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, București, Socec, 1934, p. 345 ; *var. 8*, „Izvorașul'', 12 (1925), nr. 9, p. 252—253, Gladna Română — Severin, inf. Iulian Oprișani, culeg. Romulus Radu ; *var. 9*, mg. 1113 d, Cîmpulung-Muscel, 19.VI.1957 ; *var. 10*, mg. 511 i I, Nucșoara—Curtea de Argeș, 16. V. 1955 ; *var. 11*, fg. 8824 b, Boteni—Muscel, 15. XI. 1958 ; *var. 12*, mg. 1487 f, Boteni — Muscel, 15.XI. 1958 ; *var. 13*, i. 17622, Godeni—Muscel, 24. V. 1957 ; *var. 14*, fg. 8708 b, Dragoslave—Muscel, 27. VII. 1940 ; *var. 15*, mg. 1104 h, Godeni—Muscel, 27.V.1957 ; *var. 16*, fg. 6052 a, Cîmpulung-Muscel, 30.I.1914 ; *var. 17*, i. 14794, Bughea de Sus — Muscel, 21. V. 1953 ; *var. 18*, i. 25048 Nucșoara—Curtea de Argeș, 16.V.1955 ; *var. 19*, fg. 7498, Bogați—Găești, 22. VI. 1939 ; *var. 20*, fg. 8708 b, Dragoslave—Muscel, 27. VI. 1940 ; *var. 21*, fg. 147 a, Mușetești —Curtea de Argeș, 1912 ; *var. 22*, fg. 2236 a, Costești, 14. I. 1935 ; *var. 23*, fg. 6052 a, Cîmpulung—Muscel, 30. I. 1934 ; *var. 24*, fg. 98 a, Zărnești—Brașov, 4. VI. 1931 ; *var. 25*, fg. 14.116, Cerișor-Hunedoara, 29. XII. 1950 ; *var. 26*, fg. 14116, Cerișor—Hunedoara, 28.XII.1950 ; *var. 27*, G. F. Ciaușanu, G. Fira și C. M. Popescu, *Culegere de folclor din jud. Vîlcea*, București, Cultura națională, 1928, p. 75 ; *var. 28*, C. Rădulescu-Codin, *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii Muscelului*, București, Cultura națională, 1929, p. 26 ; *var. 29*, Niculescu-Varone, *Folclor versificat din Moldova*, *Poezii populare din com. Plopeni*, *plasa Bucecea*, *jud. Botoșani*, 1936, p. 8 ; *var. 30*, fg. 10240 a, Mărul—Severin, 22. VIII. 1946 ; *var. 31*, fg. 10081 a, Cornereva—Orșova, 14. VII. 1946 ; *var. 32*, i. 19456, Sadova—Cîmpulung Moldovenesc, 6. VIII. 1958 ; *var. 33*, fg. 11665, Coșbuc—Năsăud, 10.VIII. 1950. Ordinea variantelor a fost întocmită ținînd seama de : diferențierea eroului liric, colecții și regiuni.

În linii mari conţinutul cîntecului este următorul: ciobanul moare singur, departe de colectivitate, în urma unei catastrofe naturale. Pentru ca ceremonialul îndătinat să aibă loc, natura preia acest rol de înfăptuitor. Dialogul, după cum am relatat anterior, are rolul de a constata dacă actele obligatorii, în cazul morţii, au fost îndeplinite cu stricteţe. Rolul fluierului după moarte se include tot în ceremonialul de înmormîntare: chemarea oilor care să plîngă după datină la mormîntul celui mort. Variantele diferă din punctul de vedere al desfăşurării ceremonialului, materialul nostru prezentînd forme ca:

— Ciobănaş de la miori,
Un ţ-a fost soarta să mori?
— Sus în vîrfu muntelui,
În bătaia vîntului,
În urletu lupului (var. 18)

dar şi varianta considerată de noi tip, din colecţia Densusianu, în care etapele obligatorii ale actului ritual sînt aproape în întregime:

Foaie verde de trei flori,
Ciobănaş de la miori,
1. Un ţ-o fost moartea să mori?
— Sus în vîrfu muntelui,
În bătaia vîntului,
La cetina bradului.
2. — Şi de ce moarte-ai murit?
— De trăznet cînd a trăznit.
3. — De jelit cin te-a jelit?
— Păsările-au ciripit,
Pe mine că m-au jelit.
4. — De scăldat cin te-a scăldat?
— Ploile cînd au plouat
Pe mine că m-au scăldat.
5. — De împînzit cin te-a împînzit?
— Luna cînd a răsărit
Pe mine că m-a împînzit.
— Luminarea cin ţi-a pus?
— Soarele cînd a fost sus.
7. — De îngropat cin te-a îngropat?
— Trei brazi mari s-au răsturnat,
Pe mine că m-a-ngropat.
8. — Fluieraşul un l-ai pus?
— În craca bradului sus.
9. Şi cînd vîntul mi-o bătea,
Fluieraşul mi-o cînta,
Oile s-or aduna,
Pe mine că m-or căta. (var. 1).

Momentul I — locul morţii. Momentul introductiv diferă neesenţial în cadrul celor treizeci şi trei de variante. O parte din variante[15] debutează cu versul *passe-partout*[16] ,,Foaie verde de trei flori''. Apropiat ca număr de acesta, este introducerea directă ,,Ciobănaş de la miori'', care numără zece variante[17]. Versul *passe-partout* se schimbă în unele variante sub forma : ,,Foaie verde trei cicori'' (9, 6, 21) sau ,,Frunză verde de trifoi'' (8). Variantele care au suferit o adaptare, cu ocazia primului război mondial, schimbă şi versul *passe-partout* : ,,Frunză verde de-un bujor'' (27) sau ,,Foaie verde doi bujori'' (28).

Al doilea vers : ,,Ciobănaş de la miori'' este inclus în majoritatea textelor[18], dispărînd doar în variantele în care eroul liric a fost înlocuit cu : ,,soldat de vînători'' (27), ,,soldat din infanteri'' (28), ,,soldat de roşiori'' (29), ,,sergent de vînători'' (30, 31). Versul-interogaţie ,,Un ţi-a fost moartea să mori''[19], care are drept scop stabilirea locului morţii, diferă formal în unele variante. Un număr de douăzeci şi una de texte[20] schimbă termenul ,,moarte'' cu cel de ,,soartă'', fapt care aparent aduce o nuanţă deosebită conţinutului — de infiltrare a credinţei în soartă. Aceeaşi nuanţă o cuprind şi versurile ,,Un ţi-a fost ursit să mori ?''[21] şi ,,Un ţi-a fost scris ca să mori'' ? (10). Cum însă din cele treizeci şi trei de variante în treizeci şi două din ele nu mai apare niciodată un altul similar, considerăm că nu se poate atribui cîntecului un caracter superstiţios.

Versurile 4—6 ale variantei Densusianu cuprind localizarea morţii eroului. Unele texte conţin numai versurile-interogaţie şi locul morţii[22], care în genere este similar în toate variantele : ,,Sus în vîrful muntelui (sau a dealului),/În bătaia vîntului,/La cetina bradului'' (1, 17, 19). Variaţiile existente constau în dispariţia alternativă a versului 5 sau 6[23] faţă de varianta tip, sau dimpotrivă prin noi completări comparativ cu aceasta, care precizează şi lărgesc cadrul acţiunii : ,,La tulpina fagului,/Sub cetina bradului'' (10, 15) sau ,,Sus în vîrfu muntelui,/ La urletu lupului,/La marginea jepului,/ La şuieru (sau aieru) vîntului''[24]. În una din variante versul ,,La cetina bradului'' este înlocuit cu versul ,,La hotaru neamţului'' (4), deşi eroul liric este cioban, probabil însă o influenţă a formelor noi de evoluţie a cîntecului. Tot datorită contaminării celor două forme, veche şi nouă, în una din variante al cărui erou liric este tot cioban, întîlnim versurile : ,,Sus în vîrfu munţilor,/ În bătaia gloanţelor''(32). Este demn de remarcat faptul că în variantele mai vechi nu există, în general, o precizare strictă a unui anume loc în care s-a desfăşurat tragicul eveniment. O singură variantă, al cărei erou este ciobănaşul, denumeşte locul morţii : ,,În munţii Bălcanului'' (8).

---

[15] 1, 4, 5, 10, 11, 12.

[16] Vezi Radu Niculescu, *Constanţe în structura cîntecului epico-liric din Transilvania*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, E. P. L., 1966, p. 118.

[17] 3, 7, 13, 14, 17, 18, 20, 22, 25, 26.

[18] 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 32, 33.

[19] 1, 8, 21, 23, 24, 25.

[20] 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 17, 18, 19, 20, 22, 26, 28, 29, 30, 31, 32.

[21] 2, 3, 4, 27, 33.

[22] 18, 19, 21, 30 (care continuă cu un motiv total diferit), 32, 33.

[23] 2, 3, 5, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 20, 23, 24, 25, 26, 30, 31.

[24] 6, 7, 18, 21, 22.

În variantele mai noi, în care eroul liric obişnuit este înlocuit prin soldat sau sergent, versurile variază de la un cîntec la altul : ,,În munţii Carpaţilor,/ Sub cetina brazilor,/ În faţa tranşeilor,/ În bătaia gloanţelor,/ În focu ghiulelelor" (28) sau : ,,În bătaia gloanţelor/Şi de dragu fraţilor" (29) sau : ,,La cetina brazilor,/ În guriţa tunului" (27). Apropierea în timp a evenimentului, care a provocat adaptarea cîntecului respectiv (primul război mondial), a permis păstrarea anumitor date mai sigure privitoare la locul morţii : munţii Carpaţi, în care au avut loc istoricele lupte cu armatele germane. Memoria a fost stimulată nu numai de factorul timp, ci şi de cel cultural, care a întreţinut anumite date şi locuri legate de război. După cum se observă, substituirea personajului aduce după sine schimbări pertinente în atmosfera cîntecului, adaptabilă la noua situaţie, la noul eveniment.

Momentul II — cauza morţii. Un grup de zece texte[25] nu consemnează cauza morţii eroului, trecînd în mod firesc la descrierea etapelor succesive ale ceremonialului de înmormîntare (Nu am inclus în acestea şi variantele amintite mai sus care cuprind doar primele două momente.) Elementul natural care a provocat moartea eroului este unul singur în variantele păstoreşti : trăsnetul [26]. Există o singură excepţie, varianta din Jina (7), în care eroul este omorît de un alt cioban : ,,Şi pe tini čini tẹ-o omorîtu ?/Da bîta cîn m-o lovitu".

În variantele în care ciobanul este înlocuit (27, 28, 29, 30, 31), cauza care produce tragicul eveniment nu se precizează, ci doar se sugerează prin fragmentul precedent. Un singur text (27) cuprinde un final-concluzie care stabileşte şi cauza morţii : ,,Soldate de vînători,/Aşa-i fost ursat să mori/ De guriţa tunului./Tunuri că mi-au bubuit,/ Gloanţele s-au risipit,/Soldaţii i-au omorît".

Momentul III — jelirea. Înainte de a purcede la descrierea etapelor ceremoniale este necesar de subliniat faptul că ordinea acestora nu este riguroasă, variind de la un text la celălalt. Nu toate variantele păstrează ordinea celei din colecţia Densusianu, fapt care nu afectează însă schema cîntecului.

Cel mai frecvent, păsările sînt acelea care îndeplinesc acest moment obligatoriu : ,,De jelit cin te-a jelit ?/ Păsările-au ciripit,/ Pe mine că m-au jelit"[27]. Versul 11 din varianta Densusianu, care stilistic întăreşte afirmaţia prin repetiţia verbului, lipseşte în cele mai multe din variante. Oile participă şi ele la jalea morţii ciobanului : ,,De jelit cin m-a jelit ?/ Păsările-au ciripit,/ Oile cînd au pornit" (10, 3, 6) sau chiar ursul : ,,Şi pe tini čini tẹ-a jeli ?/Ursu cînd s-a moroi" (7). Repetiţia sinonimică a verbului subliniază prin reluare această acţiune, sugerînd ataşamentul profund al oilor faţă de cioban : ,,De *jălit* cin te-a *jăli* ?/Oile cînd m-or simţi./De *cîntat* cin te-a *cînta* ?/Miorile cînd m-or vedea" (3). Sinonimia apare nu numai în cazul predicatului : a jăli — a cînta, ci şi a subiectului : oi — mioare. Într-o variantă din Hunedoara această etapă ceremonială este îndeplinită de elementele cosmice, precum şi de brazi : ,,De jălit čine-l jălẹa ?/Fu luna şi stelele !/ După ịel čin să cînta ? / Vînturile cîn bătea,/Brazi deşi să legăna"(26).

---

[25] 3, 6, 9, 10, 17, 22, 26, 28, 29, 31.

[26] 1, 2, 4, 5, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 23, 24, 25.

[27] 1, 2, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 23, 25, 27, 28, 29.

O grupă deosebită o formează partea din textele cu caracter mai nou în care în afară de păsări, al căror nume se specifică : cucul și mierla, se mai adaugă mama și iubita eroului, iar în altele, obuzul și tunul : ,,De jelit cin te-o jeli ?/ Păsările s-or întîlni,/Cucul, mierla c-or veni/ Și pe mine m-or jeli ;/ Numai mama dac-ar ști,/Ea la mine ar veni/ Și cu drag m-ar jelui ;/ Și nici mîndra mea nu știe/ La trupșoru meu să vie,/ Să vie să mă jelească/ Și cu popă să-mi citească./Nu m-a plîns frați și surori,/Nu m-a dat nimenea flori'' (28) sau : ,,De jelit cin te-a jelit ?/ Tunul cînd a bubuit''(27). Varianta 31 are o manieră deosebită de interogație : ,,Măi sergent, dă te-a jelit ?/ Obuzu cînd a venit''. Această specificare a elementelor care deplîng moartea eroului sînt o consecință a caracterului relativ nou al variantelor, în care n-a operat încă generalizarea, permițîndu-se astfel păstrarea anumitor amănunte [28].

Momentul IV — scăldatul. Variațiile în cazul acestei etape sînt mai puține. În general, ploaia este factorul principal : ,,De scăldat cin te-a scăldat ?/ Ploile cînd au plouat/ Pe mine că m-au scăldat'' [29]. Pe lîngă aceasta ca un element similar apare și roua : ,,Măi cioban, cin te-a scăldat ?/ Ploile cînd a plouat/ Și roua cînd a picat'' (10). Într-una din variantele de război întîlnim substituția metaforică a ploii : ,,Norii cînd s-au scuturat'' (27).Ca rezultat al pătrunderii ritualului creștin, tot în una din aceste variante este și prezența versului ,,Dumnezeu cînd a plouat'' (31), care nu se întîlnește în nici o variantă mai veche.

Momentul V — împînzitul. Al cincilea moment stabilit în descrierea cîntecului este împînzitul mortului. În îndeplinirea acestuia găsim alte substituții metaforice : *luna* ,,De împînzit cin te-a împînzit ? / Luna cînd a răsărit/Pe mine că m-a împînzit'' (1,8) ; *codrul*, în diverse ipostaze : ,,Codru cînd a gălbenit,/ Frunza din el a căzut/ Și pe mine m-a împînzit'' (9) sau : ,,Codru cînd a înverzit'' (13) ; *frunza* se asociază ca imagine codrului, îndeplinind cel mai adesea acest oficiu : ,,De împînzit cin te-a împînzit ?/ Frunza cînd s-a risipit'' (2, 4, 5, 10, 27). Ca și în cazurile anterioare, unele variante sînt lipsite de acest moment. Trimiterile s-au făcut strict numai la variantele care-l includ în cuprinsul lor.

Momentul VI — ținerea lumînării și aprinderea candelei. Cele două elemente cosmice luna și soarele, în diversele ipostaze de răsărit și apus, substituie, în genere, factorul uman : ,,Soarele cînd a fost sus (cînd a apus)''[30] sau : ,,Lumînarea cin ți-apus ?/ Luna galbenă de sus'' (4), precum și : ,,Lumina cin ți-a ținut ? Luna cînd a răsărit'' (6, 9, 12). Cînd în unele variante cele două momente apar împreună în ordine succesivă, repartiția se face fără o rigoare anumită : ,,Lumînări cine ți-apus ?/ Soarele cînd a a apus !/ Candelă cin ți-a gătit ?/ Luna cînd a răsărit'' (2), dar și : ,,Lumînarea cin ți-a pus ? /Luna galbenă de sus./ Candela cin ți-a aprins ?/ Soarele pe cer întins''(4). Uneori sînt asociate, dar în faze diferite : ,,Lumînare cin ți-a pus ?/ Soarele cînd a apus/Și luna cînd a fost sus'' (10). În una din variantele al cărei erou liric este ostașul căzut, celor doi aștri li se atașează și ,,Maica Precista'' : ,,Soarele cînd a spus,/ Soarele și cu luna/ Și cu Maica Precista'' (27).

---

[28] Ovidiu Bîrlea, *Procesul de creație al baladei populare române*, extras din ''Revista Fundațiilor'', an. VIII, București, 1941, p. 558—598.

[29] 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 23, 25, 26, 27, 29.

[30] 1, 3, 8, 11, 13, 14, 27.

Momentul VII — îngroparea. Munţii îndeplinesc în majoritatea variantelor acest rol : ,,De îngropat cin te-a îngropat ?/ Munţii cînd s-au dărîmat'' [31]. Pentru stabilirea grandorii acestui spectacol substantivului ,,munţii'' i se alătură în unele variante diverse epitete : ,,munţii mari'', ,,munţii înalţi'' sau pentru singularizare intervine articolul proclitic adjectival de factură populară *ăi* : ,,Munţii *ăi mari*''.

Aceeaşi funcţie o îndeplinesc şi brazii, care în variantele 1, 8 au şi un număr des întîlnit în literatura noastră populară — trei : ,, — Trei brazi mari s-au răsturnat,/Pe mine m-au îngropat'' (1, 4, 7, 8). În două dintre variantele cunoscute de noi oficierea acestui act este realizată de factori asemănători munţilor, dar de amplitudine redusă : ,,Delurli cînd s-au surpat'' (15) şi ,,Malurli cînd s-au surpat'' (10).

Obuzul, în variantele noi, are acest rol ca o consecinţă a adaptării cîntecului la noile evenimente : ,,Măi sergent, dă te-a-ngropat ?/Obusu cînd a picat'' (31).

Momentul VII — locul fluierului. Ca şi în cazul momentelor anterioare, locul fluierului lipseşte din cele mai multe variante. Spre deosebire de *Mioriţa* însă, fluierul, după evenimentul tragic al morţii, nu este aşezat pe mormîntul ciobanului, la capul său, ci în ,,creanga bradului'' sau în ,,vîrful bradului'' : ,,Fluieraşul un l-ai pus ?/ În craca bradului sus'' [32] sau ,,În vîrful bradului sus'' (3).Este evident faptul că acest moment aparţine numai variantelor cu caracter păstoresc. Prezenţa fluierului în cuprinsul acestui cîntec poate fi o influenţă a *Mioriţei* datorită apropierii intime a conţinuturilor celor două piese folclorice. Evident această apreciere nu poate fi cotată ca o certitudine, ci ca o prezumţie sugerată de ultimul moment al cîntecului, similar cu cel al *Mioriţei*.

Momentul IX — rolul fluierului după moarte. Singura parte a cîntecului care din punctul de vedere al plasării în timp se prezintă, în majoritatea variantelor, sub formă de acţiune viitoare, în opoziţie cu verbele care notează desfăşurarea ceremonialului, este sfîrşitul, ilustrare a rolului fluierului după moarte — de a aduna oile care să-l plîngă sau doar să-l caute : ,,Şi cînd vîntul mi-o bătea/Fluieraşul mi-o cînta,/Oile s-or aduna,/ Pe mine că m-or căta'' (1, 3). În una din variante sfîrşitul este identic cu cel din *Mioriţa* : ,,Vîntul cînd va bate/Prin el o străbate/Şi oile s-or strînge,/ Pe mine m-or plînge/Cu lăcrămi de sînge'' (4). Influenţa *Mioriţei* este certă, cîntecul schimbînd chiar şi metrul caracteristic versului catalectic de 7 silabe în cel de 6. Uneori funcţia fluierului este total schimbată, rezultat al unei contaminări cu un cîntec de dragoste : ,,Vînturile c-or sufla,/Cetina s-a clătina,/Fluieraşul a suna :/ Pentru puica din ponoară,/Pentru-o dragoste de-o vară''(2).

Un număr foarte restrîns de variante, după cum am notat anterior, adaugă etapelor ceremoniale cunoscute altele ca : *tămîierea mortului*, efectuată de negură şi brumă : ,,Cine mi te-a tămîiat ?/Negurli cînd s-a lăsat'' (14, 4, 2) sau : ,,Spune, cin te-a tămîiat ?/ Brazii nalţi cînd s-au plecat'' (5, 6) ; *tragerea clopotelor*, îndeplinită de oi : ,,Clopotul, cin ţi l-a tras ?/ Oile cînd au plecat'' (4, 7), precum şi *veghere a mortului*, înfăptuită de lună : ,,De păzit cin te-a păzit ? / Luna cînd a răsărit'' (11, 3).

---

[31] 2, 6, 9, 11, 12, 13, 27, 29.

[32] 1, 2, 4, 5, 8, 9.

O singură variantă (8) încheie cu regretul ciobanului după turma sa. Versurile nu excelează prin realizare artistică, constituind mai mult o înșiruire de acțiuni în care apar și versuri din *Miorița*, dar sînt o mărturie a preocupării artistului creator față de ocupația eroului liric : ,,Oile s-or aduna/Și pe mine m-or căuta,/ M-or căuta și m-or afla/Și atunci s-or strînge,/ Pe mine m-or plînge,/Cu lacrimi de sînge ;/Că mult tare le-am iubit/ Și de lupi eu le-am păzit/ Și bine le-am hărănit :/ Vara tot cu flori frumoase,/ Iarna le duceam acasă,/C-otavă le hărăneam,/ Apă din rîu le-aduceam/Și cu ele mă culcam./Ei, săraci oile mele, Pe unde-or ajunge ele./Și berbecii mei cornuți/La cine or fi vînduți./ Mioarele mele frumoase/ Și mielele drăgăstoase,/Casapii le-or cumpăra/Și pe ele le-or tăia,/ Le-or tăia și le-or mînca./ Au, au, au, inima mea,/ Ele s-or împrăștia,/La mormînt nu s-or mai strînge,/Pe mine nu m-or mai plînge/Cu lacrimi de sînge''. Legătura dintre păstor și turma sa este atît de strînsă încît după moartea acestuia se întrevede destrămarea și distrugerea întregii stîni.

Una dintre variantele noi (29), după enumerarea etapelor ceremoniale, continuă cu unele elemente semicărturărești. Legătura dintre prima parte a cîntecului și sfîrșitul său este făcută de un singur factor : prezența aceluiași erou liric. Trecerea dintr-un cadru în celălalt are loc brusc, cu ajutorul vocativului : ,,Măi soldat, tu ai soție ?/ Arma că-s la datorie./ Ieu îs bucuros că mor/Num atunci cînd al mieu dor/Împlinit va fi-n vecie/Pintru scumpa Românie,/ Frații noștri tot uniți/Fie-n veci nedespărțiți''.

Analiza prin comparație a materialului nostru cu întregul ceremonial de înmormîntare [33] ne relevă un fapt deosebit : creatorul popular a selecționat din acesta etapele esențiale, pe care le-a transpus pe plan artistic prin metaforizarea elementelor naturale ce înlocuiesc pe cele umane. Există anumite momente absolut obligatorii, fără de care ritualul de trecere nu poate avea loc. Convertirea de pe plan social pe plan artistic este tocmai urmarea acestei selecții atente, efectuată de artist.

Interpretarea derivată finală a textului are ca rezultat simbolul singurătății morții, care apare încă din versurile de început prin prezența sintagmelor : . . . ,,în *vîrful muntelui,/În bătaia vîntului,/ La cetina bradului*'', cerute de acțiunea verbului *a muri* din versul al II-lea. Toate cele trei sintagme nu indică un loc precis ca în variantele noi : în ,,*munții Carpaților*'', ci unul general, care implică o solitudine totală.

La nivel morfologic articolul definit individualizează cele trei substantive : vîrful, bătaia, cetina, atribuindu-le un caracter de unicitate. Simbolul este accentuat de relația în lanț a celor trei sintagme, a căror construcție similară reliefează și mai mult unitatea lor : prepoziție + substantiv în acuzativ + substantiv în genetiv.

Un rol anume în construcția sintagmatică *La cetina bradului* îl joacă prepoziția *la*. În vorbirea uzuală construcția ar fi fost : *Sub* cetina bradului. *La* în această relație implică locul originar al substantivului *cetină*, fapt ce creează ambiguitate contextului. Locul morții este lipsit astfel de coordonate reale, devenind un loc simbolic.

Asocierea celor trei elemente : munte, vînt, brad, care luate în parte sînt de natură să designeze simbolul singurătății, este completată, pe măsura dezvoltării textului, cu metaforele ce substituie elementul uman în desfășurarea ritualului funebru. Acest moment al locului morții este singurul care nu lipsește din nici o variantă, după cum reiese din matricea anterioară. Explicația rezidă din importanța pe care o prezintă în desemnarea conținutului simbolic al cîntecului. Celelalte momente cu rol de completare, de augmentare a simbolului, pot lipsi în diverse variante. Dispariția acestuia însă, care constituie pilonul structural al cîntecului, ar duce la dispariția cîntecului însuși, fapt argumentat de variantele lui, ce pot fi formate numai din momentul I (var. 18), dar niciodată din — I + II + III . . . + XII.

---

[33] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, București, Lito-tipografia Carol Göbl, 1892.

Cele trei sintagme discutate își păstrează sensul lor propriu, implicînd în același timp și simbolul pe care îl conțin. Conotațiile termenilor componenți și sensul general obținut al contextului le conferă acestora sensuri simbolice. Același fenomen are loc și în cazul metaforelor care înlocuiesc, în cuprinsul cîntecului, elementul uman.

Procesul de metaforizare este totdeauna sugerat de versul cu rol de interogație, care creează o așteptare emotivă, provocată de repetiția formei verbale ce indică un anume moment ceremonial :

De *scăldat* cin te-a *scăldat*?

Comparația care se stabilește între cei doi termeni expliciți ai metaforelor se realizează în special pe baza unor relații ce se contractează între acțiunile lor verbale :

Ploile cînd au *plouat*
Pe mine că m-au *scăldat*.

Cele două acțiuni verbale comparate apar în cuprinsul fiecărui moment a ceremonialului : a ploua — a scălda, a ciripi — a jeli etc.

Acțiunile verbale ce permit metaforizarea au fost selecționate de către creatorul popular pe baza anumitor proprietăți comune care există între cei doi termeni ai metaforei. În cadrul contextului metafora este îmbogățită ca sens prin diverse procedee sintactice, aceleași în cuprinsul fiecărui moment ritual, prin structurarea paralelă a versurilor etc.

Făcînd abstracție de partea introductivă și finală a cîntecului, bazate tot pe o construcție simetrică, se poate stabili o schemă, care de obicei este respectată cu strictețe și care se prezintă sub următoarea formă :

Întrebare : supin + subiect + complement direct + predicat
Răspuns : subiect + temporală
complement direct + predicat

Ex. : — De împînzit cin te-a împînzit?
— Luna cînd a răsărit
Pe mine că m-a împînzit. (1)

La nivel sintactic, simbolul este realizat de tipare sintactice tip care dau o cadență textului. Există anumite permanențe care vin insistent în aproape toate variantele, deosebind astfel cîntecul respectiv de restul liricii. Una din aceste permanențe este propoziția temporală, întîlnită în toate momentele care descriu un act ceremonial, introdusă prin adverbul de timp *cînd*, asociat în aproape toate variantele cu un verb la perfectul compus, sugerînd astfel o acțiune încheiată, ireversibilă. Chiar dacă alte variante folosesc viitorul în locul perfectului compus, în desfășurarea ceremonialului funerar, totuși momentul prim care fixează locul morții apare întotdeauna cu timpul trecut, marcînd în felul acesta implacabilul. În plus cele două timpuri, perfectul compus și viitorul, revin alternativ [34].

Un alt tipar sintactic caracteristic cîntecului este propoziția principală avînd ca subiect pronumele relativ-interogativ „*cine*”. Ea este folosită de creator în aceeași proporție ca și propoziția temporală, revenind în toate fragmentele care notează ceremonialul de înmormîntare. Alternanța dintre cele două propoziții, temporală și principală, care se succedă în întreaga desfășurare a cîntecului, redă prin simplitatea mijloacelor un maximum de exprimare artistică. În varianta Densusianu, ca și în altele (8, 9, 12), apare cu aceeași insistență construcția : „pe mine că m-a . . . ”, verbul schimbîndu-se după conținutul etapei ceremoniale. Ea se repetă ca o concluzie a fiecărui moment, ca o indicație că totul s-a petrecut după datina obișnuită și nu în alt fel, întărind prin afirmație versul precedent :

De *îngropat* cin te-a *îngopat*?
Trei brazi mari s-au răsturnat,
Pe mine că m-a *îngropat*.

Prin repetiția verbului din versul-interogație, construcția respectivă are rolul de a reliefa metafora inclusă în cuprinsul fiecărui moment ritual.

Toate metaforele contextului dețin un rol cheie în cuprinsul propozițiilor în care sînt incluse — acela de subiect — , fapt ce argumentează importanța lor pentru fiecare moment ritual. Peste sensul metaforic se suprapune, prin acțiunea contextului, un sens simbolic care radiază din cuprinsul momentului prim al cîntecului. Influența este reciprocă : după suprapunerea sensului simbolic metaforele acționează la rîndul lor în același scop — de reliefare a simbolului contextului [35].

Tot la nivel sintactic, un alt mijloc de reliefare a simbolului este construcția paralelă a versurilor. Paralelismul în cadrul acestui cîntec are un rol anumit. El izvorăște din nevoia de a nota succint și substanțial enumerarea actelor tradiționale ale ceremonialului mortuar. Integrarea în serii paralele a acestor momente are rolul de a releva evoluția obiectului tratat. Fragmentele cîntecului care cuprind aceste etape ceremoniale includ trei versuri, în cele mai multe variante două, lipsind de obicei versul final, care subliniază și încheie unul din actele funerare. În genere, însă, versurile textului se grupează două cîte două în pseudodistihuri, care formează termenii binari ai unei structuri paralele. După cum reiese din schema redată anterior, versurile prime și secunde ale episoadelor alcătuiesc în cadrul cîntecului unități sintactice asemănătoare, sau altfel spus : toate versurile-întrebare au o schemă și toate versurile-răspuns, alta. Paralelismul rezidă nu numai în simetria celor două sau trei versuri, care formează un anumit moment al cîntecului, ci mai ales în simetria momentelor. Exemplu :

---

[34] Influența contextului asupra reliefării simbolului a fost rezolvată cu competență de Sorin Alexandrescu în lucrarea : *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, E. P. L., 1966, p. 347 și urm.

[35] Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, E. P. L., 1966, p. 53.

— De jelit cin te-a jelit?
— Păsările-au ciripit,
Pe mine că m-au jelit.

dar și în continuare :

— De scăldat cin te-a scăldat?
— Ploile cînd au plouat
Pe mine că m-au scăldat... etc. (1).

Notînd deci cu P_1 primul moment, P_2 . . . P_n, distingem o simetrie în conținutul fiecărui P, dar și între P_1 , P_2 . . . P_n.

Există abateri de la această schemă în unele variante în care supinul introductiv, cu rol de anunț al etapei ceremoniale din versul interogație, este înlocuit cu versul *a spune* la modul imperativ, căruia i se aplică însă același procedeu al repetiției ;

Spune, cine te-a jelit?
Păsările-au ciripit.
Spune, cine te-a împînzit?
Frunzele s-au risipit etc. (5)

O altă variantă păstrează supinul obișnuit, introducînd însă și un vocativ în aceeași poziție inițială ca și primul :

Măi cioban, cînd ai murit
Spune-mi tu cin te-a jelit?

dar și :

De-ngropat cin te-a-ngropat?
Malurile cînd s-au surpat. (10)

Această formă a vocativului este întîlnită și împreună cu versul în al cărui conținut intră verbul *a spune*, ca în exemplul de mai sus, dar și independent :

— Măi cioban, cin te-a scăldat?
— Ploile cînd au plouat
Și roua cînd a picat. (10)

Cele două forme : supinul și vocativul alternează fără rigurozitate, repetîndu-se de mai multe ori fiecare. Această repetare obstinată a unor elemente lexicale creează o anumită ritmicitate, impunînd o atmosferă anume, care face ca momentele succesive să capete o profunzime deosebită și în felul acesta ideea sau sentimentul exprimat devine mai pregnant pentru ascultător sau cititor.

Conform schemei întocmite de Liliana Ionescu [36] privitoare la situațiile posibile ale numărului de termeni și versuri ce pot fi incluse în cuprinsul paralelismelor, cîntecul nostru s-ar prezenta sub forma următoare :

Termeni	Versuri
2	3
2	1
2	1—2

Textul este deci rezultatul combinării celor trei forme de paralelism : doi termeni formați din trei versuri fiecare (momentul 1) ; doi termeni, fiecare format din cîte un vers (momentele 2, 6, 9, 10) ; doi termeni, dintre care unul format dintr-un vers, iar celălalt din două versuri (momentele 3, 4, 5, 7, 8).

Prin dispunerea în serie a acelorași construcții sintactice, toate aceste forme paralele pot fi încadrate în categoria paralelismului enumerativ.

Versul textelor se încadrează în categoria versului catalectic de șapte silabe. Din cele treizeci și trei de variante, folosite în analiza noastră, nici o variantă nu prezintă silabe de completare. Apariția sporadică a unui vers-refren (12) nu iese din tiparul versului catalectic de șapte silabe. Accentele cad pe prima, a treia, a cincea și a șaptea silabă, schema metrică fiind :

$$\perp \cup \overline{\perp} \cup \perp \cup \perp \cap$$

Accentul metric nu se suprapune totdeauna accentului tonic. De exemplu în : „Ún ți-a fóst moartéa să móri”? cuvîntul „moartea” din paroxiton devine oxiton. Intervin uneori noi accente : în „Lúmînărea cin ți-a pús?”, termenul „lumînarea” capătă un nou accent pe prima silabă.

Rima se bazează, în genere, pe omofonia parțială și nu completă a silabelor finale. În cea mai mare parte predomină rima bazată pe participii, consecință a timpului în care s-a petrecut acțiunea. În final, cînd timpul verbelor se schimbă, rima se realizează prin asonanță.

Ținem să subliniem faptul că în toate cercetările noastre asupra materialului liricii populare nu am întîlnit decît un singur cîntec asemănător cu acesta, care folosește nu numai tipuri similare de paralelism din schema celor analizate, dar și aceleași structuri sintactice, ce alternează ca și în textul nostru. Îl redăm pentru comparație :

— Busuioc roșu petat,
Cine foc ți-o sămănat?
— Cătana cîn o plecat.
— Cine foc ți-o mai plivi?
— Cătane cînd or porni.
Mîndra-n grădină plivește,
Din lacrămi de-abia zărește [37].

Construcțiile sintactice sînt aceleași : propoziția principală cu subiectul „cine”, precum și propoziția temporală introdusă prin „cînd”. Chiar și timpurile verbelor întrebuințate în versurile 1—5 sînt identice cu cele din *Ciobănaș de la miori*, ceea ce le apropie și mai mult datorită aceleiași evoluţii a acţiunii. Dialogul şi structurarea în paralelism creează comunitatea celor două texte, deşi diferite prin conţinutul pe care-l exprimă.

---

[36] 3, 7, 14, 17, 23, 26, 28, 29.

[37] Fg. 4975 a, inf. Sofia Florea, Întregalde—Alba, 30. VII. 1937.

Caracterul simbolic deosebit, precum şi modul relativ unic al construcţiei şi arhitectonicii, comparativ cu alte piese ale liricii, conferă cîntecului *Ciobănaş de la miori* un loc aparte în literatura noastră populară.

L'ANALYSE DU CHANT ÉPICO-LYRIQUE *CIOBĂNAŞ DE LA MIORI*

L'auteur se propose de faire, dans l'étude présente, une analyse poétique du chant épico-lyrique *Ciobănaş de la miori* (Petit berger des moutons), chant ayant des relations étroites avec la ballade *Mioriţa* (L'agnelle).

L'analyse a été entreprise en ayant pour base un nombre de 33 variantes extraites des publications et des recueils. L'analyse a pour but de mettre en relief le sens poétique du chant, et surtout de son épisode central.

On a établi pour ce chant un nombre de neuf moments qui ont constitué la base de la comparaison des variantes. Le tableau comparatif rédigé a mis en relief l'importance du premier moment pour la construction du chant respectif. Le résultat de l'analyse a aussi établi certains modèles poétiques qui se trouvent dans tous les chants et qui lui accordent un caractère poétique particulier.

METODA EXPERIMENTALĂ ÎN ETNOMUZICOLOGIE*

GHIZELA SULIŢEANU

Cînd în anul 1931 Constantin Brăiloiu înregistra separat, sub denumirea de „studiu", ţiiturile de joc alături de melodiile de joc înregistrate cu ţiitura respectivă[1], pentru a afla cu mai multă exactitate procedeul de acompaniere, sau cînd consemna cîntecul *Patru boi cu lanţ în coarne* în două variante cu funcţionalitate diferită (una de cîntec propriu-zis, interpretat vocal-instrumental, iar cealaltă de joc, executat doar instrumental[2]), pentru a afla procesul de adaptare muzicală de la o funcţionalitate la alta şi, de asemenea, procesul de trecere al unui cîntec moldovenesc în sîrba de tip oltenesc, el punea de fapt, pentru *prima dată în etnomuzicologie, problema necesităţii* şi totodată *bazele cercetării experimentale.* Aceste embrioane metodologice, datînd dintr-o perioadă de emancipare a etnomuzicologiei ca ştiinţă, au dus la conturarea metodei experimentale cu aplicabilitate specifică la muzica populară, aşa cum se relevă în zilele noastre.

Ştiinţa modernă tinde să orienteze toate disciplinele sale către elaborarea pe baze experimentale, iar metoda experimentală ocupă astăzi un loc central în cercetarea ştiinţifică alături şi în colaborare cu celelalte metode : cibernetică, modelării, statistică, comparativă, observaţiei etc. Verificarea ipotezelor cu ajutorul experimentului constituie un bun cîştigat, iar preocuparea de adaptare a metodei experimentale la propriul specific a devenit o sarcină în special pentru acele discipline care de-abia au început a o folosi.

Înainte de a prezenta caracteristicile pe care metoda experimentală le capătă în etnomuzicologie vom face cîteva precizări privind : a) caracteristicile generale şi căile de realizare ale metodei experimentale prin experimentul de laborator şi experimentul natural ; b) natura şi specificul experi-

---

* Comunicare ţinută în cadrul sesiunii ştiinţifice a Institutului de etnografie şi folclor în ziua de 7 iunie 1969.

[1] *fg 2825* a) „Studii" pe ţiitura la sîrba „Dor, dor" — vioară inf. *D. Pobirci*, 47 ani şi b) „Studii" joc : sîrba „Dor, dor" — vioara I *Nic. D. Pobirci*, 17 ani şi vioara II *Dumitru Pobirci*, 47 ani, orig. Runcu, Tg. Jiu, Gorj, în VIII. 1930.

[2] *fg 2819* a) „Studii" — cîntec : „Patru boi cu lanţ în coarne", inf. *Nic. Zlătaru*, 43 ani, voce-vioară şi *Nic. D. Pobirci*, 17 ani, vioară, orig. Runcu, Tg. Jiu, Gorj, în VIII. 1930 şi b) „Studii" joc : sîrba „Patru boi cu lanţ în coarne", inf. *Nic. Zlătaru* — vioară şi *Nic. D. Pobirci* — vioară, id.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 369–382, Bucureşti, 1969

mentului în ştiinţele sociale ; c) contribuţia psihologiei la aplicarea metodei experimentale în domeniul social şi în cel artistic în special şi d) diferitele modalităţi de aplicare a experimentului în muzică.

a) ,,Experimentul . . . reprezintă observaţia ştiinţifică a unui fenomen provocat în condiţii cunoscute şi care pot fi variate în conformitate cu scopul cercetării. Accentul cade aci pe elementul *provocat* şi nu pe *observarea* lui, deşi orice experiment include în mod necesar şi elementul de observaţie''[3].

Experimentul are întotdeauna la bază premisele cercetătorului, care sînt rezultatul cunoaşterii prealabile a unor legităţi specifice domeniului cercetat. El este aplicat prin varierea unui factor cu rol determinant în schimbările produse şi prin observarea, inclusiv consemnarea, modificărilor ivite. Avem de-a face cu un factor cu care se operează, modificabil de către experimentator, şi care constituie *variabila independentă*, în timp ce modificarea ivită are calitatea de *variabilă dependentă*[4].

Metoda experimentală se realizează pînă în prezent pe două căi : 1) prin *experimentul de laborator*, efectuat în condiţii de izolare a fenomenului supus cercetării, cu folosirea unei aparaturi adecvate, şi 2) prin *experimentul natural*, în care fenomenul observat este lăsat în condiţiile sale specifice de existenţă, în timp ce experimentatorul urmăreşte anumite modificări.

În aplicarea metodei, experimentale Paul Fraisse deosebeşte următoarele patru faze : observaţia, stabilirea ipotezelor, experimentarea propriu-zisă, apoi prelucrarea datelor şi interpretarea acestora[5]. O condiţie esenţială este ca experimentatorul să-şi pregătească experimentul cu o deosebită rigurozitate pînă în cele mai mici amănunte, ferindu-se totodată de o aplicare mecanică[6].

b) Preluată din ştiinţele naturii (în special din chimie, fizică şi fiziologie), metoda experimentală a început, de la sfîrşitul secolului trecut, să-şi facă loc din ce în ce mai mult în psihologie — ştiinţă situată între ştiinţele naturii şi cele sociale — , şi prin aceasta să deschidă un nou orizont metodologic tuturor acelor ştiinţe care au în centrul preocupării lor omul şi viaţa sa.

La începutul secolului nostru, fiziologul I. P. Pavlov observa : ,,Omul va obţine nenumărate avantaje şi o putere extraordinară atunci cînd experimentatorul va putea supune pe semenii săi aceleiaşi analize pe care trebuie să o aplice faţă de oricare obiect din natură, adică atunci cînd mintea omenească va fi privită nu pe dinăuntru, ci din afară'' [7]. Însă natura şi specificul experimentului, în științele sociale, opuneau prin latura lor subiectivă, emoțională, serioase dificultăți.

---

[3] *Dialectica metodelor în cercetarea ştiinţifică*, vol. II, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1966, p. 219.

[4] Pentru prezentarea în amănunţime a metodei experimentale, vezi lucrările : I.Radu, *Introducere în psihologia experimentală şi statistică*, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1967 ; P. Fraisse, Jean Piaget et Maurice Reuchlin, *Traité de Psychologie Expérimentale*, vol. I, *Histoire et Méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

[5] Paul Fraisse, *Manuel pratique de psychologie expérimentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

[6] Aci intră în joc, alături de cunoştinţele ştiinţifice ale cercetătorului, şi ceea ce Paul Fraisse numeşte ,,modul de a gîndi al cercetătorului'', cînd menţionează că metoda experimentală reprezintă şi o anumită atitudine a cercetătorului faţă de fenomene, un anumit mod de a gîndi al cercetătorului. P. Fraisse, Jean Piaget et Maurice Reuchlin, *Traité de Psychologie . . .*, *op. cit.*, p. 2.

[7] I.P. Pavlov, *Experienţa a douăzeci de ani în studiul activităţii nervoase superioare*, Bucureşti, Edit. Acad., 1953, p. 72.

Prima știință socială care și-a însușit metoda experimentală a fost sociologia [8], al cărei specific aducea pe prim plan experimentul natural. Aplicarea experimentului asupra manifestărilor unităților sociale a fost însă lipsită — într-o primă perioadă — de acea maleabilitate în adaptarea metodei la specificul disciplinei, maleabilitate care păstrînd principiile metodei ar fi necesitat o altă interpretare și realizare a experimentului.

c) Între timp, practica a dovedit că apelarea la diferitele ramuri ale psihologiei pare să constituie un mijloc eficace în procesul adaptării metodei experimentale la științele sociale, în general, nu printr-o preluare *telle quelle* din psihologie, ci prin lărgirea orizontului științific, prin găsirea unor noi aspecte de studiu ale factorilor determinanți. Contribuția psihologiei la aplicarea unei metode experimentale specifice domeniilor sociale și-a dat primele roade însemnate în momentul abordării domeniului artistic, deși, pînă în ultimele două decenii, experimentul a fost foarte puțin folosit în studierea artei, iar pînă în prezent — și aceasta poate părea paradoxal — nu a fost încă folosit în psihologia artei. Departe de a întări subiectivismul, care a împiedicat multă vreme aplicarea metodei experimentale în științele sociale și în special în cele artistice, psihologia a oferit prin multilateralitatea domeniului său de investigație (psihologică, psihofiziologică, socială și artistică) o solidă bază obiectivă de verificare a premiselor supuse experimentului.

d) Muzica poate fi considerată arta care s-a folosit prima de metoda experimentală și care continuă să o utilizeze din ce în ce mai mult. Gama problematicii muzicale supuse experimentului este foarte largă. De la primele experiențe asupra studierii componentelor acustice, consonanței și disonanței [9], la studierea ritmului [10], a percepției muzicale [11], a timpului muzical[12], şi pînă la folosirea experimentului în compoziţie [13], putem observa cum, într-un timp relativ scurt, s-au realizat astfel paşi gigantici în fundamentarea ştiinţifică a artei muzicii. Aplicarea experimentului a dovedit din ce în ce mai mult că mecanismele prin care muzica acţionează asupra receptivităţii umane sînt mecanisme, ca şi în psihologie, de ordin material, fizic şi fiziologic. Pe de altă parte, aplicarea celorlalte metode moderne, ca de pildă modelarea şi folosirea ciberneticii [14], este realizată prin intermediul şi în colaborare cu metoda experimentală. Astfel, dacă cibernetica a oferit noi orizonturi domeniului de aplicare a metodei experimentale în general, cibernetica activităţilor umane deschide o largă poartă studierii experimentale a unor fenomene ţinînd de ştiinţele sociale şi de artă [15].

---

[8] Emile Durkheim în lucrarea sa fundamentală *Règles de la méthode sociologique*, Paris, 1894, suprapune chiar la un moment dat metodei comparative valoarea unui experiment. Astfel, în cap. VI, *Reguli privitoare la producerea probei*, se afirmă : ,,N-avem decît un mijloc de a arăta că un fenomen este cauza altuia, acela de a compara cazurile în care ele sînt simultan prezente sau absente și de a căuta dacă variațiile ce ele înfățișează în aceste felurite combinări de împrejurări dovedesc că unul depinde de celălalt. Cînd ele pot fi produse în chip artificial, după placul observatorului, metoda este experimentare propriu-zisă. Cînd, dimpotrivă, producerea faptelor nu este la îndemîna noastră și nu putem decît să le apropiem așa cum s-au produs spontan, metoda ce se întrebuințează este aceea a experimentării indirecte sau metoda comparativă'' (citat după traducerea în limba română : Emile Durkheim, *Sociologia. Regulile metodei sociologice*, [București], Edit. Cultura națională, 1924, p. 149.) Dimitrie Gusti în *Monografia sociologică* arată utilizarea experimentului în cercetarea sociologică. El enunță printre ,,regulile unei bune cercetări monografice'' necesitatea ca observația să fie controlată sau verificată (punctul 4) și de asemenea ca fenomenele cercetate să fie comparate cu alte fenomene (punctul 7) (apud Ovidiu Bădina, *Cercetarea sociologică concretă. Tradiții românești*, București, Edit. politică, 1966, p. 83—84).

[9] Hermann Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863, lucrare care stă la baza fizicii și fiziologiei sunetului. Aci se explică pentru prima dată procesele care au loc în ureche în timpul consonanței și disonanței muzicale.

[10] De exemplu : R. Francès, *Les structures rythmiques*, Bruxelles-Paris, 1956 ; Edgar Willems, *Le rythme musical* (*Etude psychologique*), Paris, Presses Universitaires de France, 1954, și alții.

[11] Cea mai completă lucrare în această privință îi aparține lui Robert Francès, *La percéption de la musique* (Université de Paris, Faculté de Lettres), J. Vrin, 1958.

În tînăra disciplină a etnomuzicologiei, metoda experimentală a fost utilizată la început timid, prin tatonări empirice [16], însă izvorînd din aceeaşi necesitate a confruntării, a verificării, a aflării proceselor ascunse la prima vedere cercetătorului. Etapa actuală a evoluţiei etnomuzicologiei este predominată de nevoia de a-şi stabili, alături de principii şi legi, şi o metodologie proprie. Aceasta nu înseamnă însă inventarea cu orice preţ a unor metode noi, ci potrivirea după necesitatea aspectului studiat a oricărei metode din ştiinţa modernă. În ceea ce priveşte metoda experimentală, poate fi folosit şi experimentul fizico-acustic, psihofiziologic, psihologic sau sociologic, după latura cercetată : socială, artistică sau anumite particularităţi morfologice, vizînd procese materiale [17] (în legile de înlănţuire şi evoluţie a elementelor sonore). *Baza teoretică a fiecăreia dintre aceste utilizări o constituie însă specificitatea fenomenului folcloric în întregul său de manifestare, în care, legic, existenţa laturilor componente este dominată de un puternic proces de interinfluenţare, tributar la rîndul său funcţionalităţii fenomenului respectiv. Acesta ar fi elementul fundamental în caracterizarea aplicării metodei experimentale în etnomuzicologie.* Astfel metoda experimentală duce către adîncirea studierii fenomenului, către înțelegerea structurii sale, atît din punct de vedere social, istoric și artistic, cît și morfologic. *Experimentul va trebui, în toate cazurile, să pornească de la observația fenomenului viu, în totalitatea manifestării sale, iar abia după aceea, izolat și supus experimentării.* Totodată, această cerință principială a folcloristicii — în cazul nostru muzicale [18] — de a consemna fenomenul viu în desfășurare situează, dintr-un început, cea mai mare parte a materialului folcloric cules în categoria execuțiilor realizate la *cererea cercetătorului*, avînd un caracter de reconstituire, deci provocate, ceea ce le conferă din acest punct de vedere o anume nuanță experimentală. De aici și necesitatea de a crea informatorului — atunci cînd nu utilizăm în culegere observația directă — o ambianță psihologică prielnică culegerii, fără de care documentul înregistrat ar putea fi în întregime denaturat. Exemple de acest fel se pot da din aproape toate genurile și categoriile folclorice, dintre care unele folosite în studii au dus chiar la concluzii false [19]. Astfel privită, generalizarea utilizării metodei experimentale, în culegerile obișnuite, atrage atenția asupra importanței pregătirii acestora cu minuțiozitatea indispensabilă realizării unui bun experiment [20].

---

[12] De ex. Gisèlle Brelet, *Le temps musical*, 2 vol., Paris, 1949 ; Robert Francès, *Quelques modes spécifiques du temps musical*, în „Journal de Psychologie normale et pathologique'', 1956, nr. 3, Juill.-Sept., p. 424—446.

[13] Karlheinz Stockhausen, *Despre unele probleme ale experimentului în muzică*, în „Muzica'', dec. 1968, nr. 12, p. 26—28.

[14] Şi în muzică de altfel (ca şi în ştiinţele sociale) întîlnim fenomenul de *feed back* (efectul se repercutează asupra cauzei) şi, ca şi în psihologie, „relaţii de tip informaţional în care cantităţi mici de substanţă şi energie pot avea efecte considerabile în calitatea de semnal şi comandă'' (v. *Dialectica metodelor*, vol. II, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1966, E. Fichbein şi M. Steriade, *Psihologia*, p. 1-74). Or, aceste procese rămîn a fi analizate cu ajutorul metodei experimentale.

[15] Gheorghe Zapan, *Cibernetica activităţilor umane cu aplicaţii*, în *Sociologia Militans*, vol. II, *Metode şi tehnici sociologice*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1969, p. 56—100.

[16] Foarte multă vreme a domnit, şi mai domneşte în parte încă şi astăzi, subiectivismul în metodologia etnomuzicologiei. Interpretările prin introspecţie a funcţionalităţii fenomenului folcloric, alături de acelea prin subconştient, care predominau în metodele de observaţie directă şi în aceea a chestionării, făceau ca folosirea metodei experimentale să pară greoaie şi ineficace. Unii dintre cercetători, însă, simţind nevoia controlului obiectiv au încercat diferite mijloace de verificare, ajungînd, pe o cale la început empirică, către experiment şi folosindu-l de multe ori fără a-l încadra într-o metodologie anume.

[17] Acesta este de altfel şi drumul pe care merg — alături de psihologi, cercetători ai percepţiei muzicii — şi cei mai mulţi dintre etnomuzicologi. De pildă Paul Collaer afirmă : „Tenant compte de ce que les sciences expérimentales sont devenues pour le développement de la connaissance plus formantes que les disciplines littéraires, on s'attache partout à élever le coéfficient d'exactitude par l'adaptation de méthodes de mesure, de calcul et d'évaluation qui reduisent progressivement l'intervention de critères subjectifs'', *La méthode scientifique en ethnomusicologie*, în „Ethnomusicologie'', vol. IX, *Les Colloques de Wégimont IV*, 1958—1960, Liège, p. 23—37.

Utilizarea metodei experimentale în etnomuzicologie s-a realizat prin : A) *experimentul de laborator*, B) *experimentul natural* și C) un tip de experiment pe care l-am denumit *indirect*, datorită faptului că cercetătorul nu l-a socotit experiment în momentul realizării (fie că în acel timp metodologia folcloristicii se afla în zorii ei, fie că s-a urmărit un scop diferit). Spre deosebire de sociologul Emile Durkheim, care înțelege prin experimentare indirectă metoda comparativă [21], pentru noi experimentul indirect reprezintă operația de extragere, dintr-un anumit material, a unor particularități existente ca atare și a căror luare în considerație nu necesită pe primul plan comparația. Deși situat la intersecția dintre metoda experimentală și metodele comparativă și a observației, experimentul indirect, prin datele pe care le obține, evidențiază, după cum vom vedea, procese specifice pe care o altă cale de investigație nu le poate oferi și a căror prelucrare analitică capătă valoarea unor experimente [22].

Toate aceste tipuri de experimente au fost realizate pînă în prezent asupra unei game foarte variate de probleme.

A. *Experimentul de laborator* capătă în etnomuzicologie mai multe posibilități de folosire după natura problemei respective. Putem deosebi : I) experimentul „de laborator" în înțelesul de obținere provocată a materialelor în întregul lor, într-o execuție mai mult sau mai puțin apropiată de realitate, și II) experimentul de laborator propriu-zis la care sînt supuse anumite particularități morfologice, folosind fie o aparatură specială de transcriere, fie, în lipsa acesteia, o suprasolicitare a fineței notării auditive.

---

[18] Privind însă în aceeași măsură și folcloristica literară și pe aceea coregrafică.

[19] Ca de pildă aceea a execuției cîntecelor de leagăn în Hunedoara pe melodii de bocet, sau a inexistenței melodiilor specifice cîntecului de leagăn în anumite regiuni ale țării.

[20] De pildă, pentru culegerea unui bocet este necesar ca în prealabil cercetătorul să discute cu informatoarea asupra celui ce urmează a fi bocit, a cauzelor morții, a situației sale familiare etc., astfel încît să creeze o ambianță psihologică potrivită, iar cu această ocazie, subiectul își rememorează și anumiți piloni ai textului, ce urmează a fi improvizat.

[21] V. nota 8.

[22] Avem, astfel, pe de o parte o operație *ce provoacă* luarea în considerație a unor aspecte specifice, numai astfel obținute, iar pe de altă parte natura *indirectă*, existentă prealabil în materialul supus cercetării.

Aceste subtipuri de experimente includ diferite posibilităţi de aplicare.

În experimentul „de laborator”, din prima categorie, s-au folosit în special următoarele modalităţi :

— consemnarea mecanică, integrală şi repetată, a fenomenului supus experimentării, în care de fiecare dată variabila independentă a fost schimbată (de pildă, trecerea unei aceleiaşi melodii de cîntec în execuţii de jocuri diferite) [23] ;

— consemnarea documentului în diferite execuţii, dintre care una integrală, iar cealaltă lipsită de anumite particularităţi, ca de pildă înregistrarea jocurilor de formă liberă în care se intercalează firesc în melodica de joc melodii de cîntec, alături de înregistrarea numai a melodiei specifice de joc (procedeu reprezentativ pentru un stadiu mai vechi)[24] ;

— consemnarea documentului în execuţia de text-muzică şi apoi numai a textului [25] ;

— consemnarea mecanică fragmentară a unei melodii şi confruntarea, sub formă de chestionar, cu concepţia executantului şi a auditoriului asupra părţilor componente [26] ;

— consemnarea repetată a unei melodii şi de fiecare dată în altă tonalitate, la cererea experimentatorului [27] ;

— consemnarea repetată a unei melodii la acelaşi individ şi confruntarea cu concepţia muzicală a executantului, o dată în execuţia vocală şi apoi în cea instrumentală [28] ;

— consemnarea repetată a unei melodii sau a acompaniamentului instrumental în diferite moduri muzicale, redate în terminologia executantului instrumentist [29].

II. Experimentul de laborator propriu-zis a fost mai puţin folosit. El însă este foarte util în probleme a căror rezolvare apelează mai ales la fizica acustică, psihofiziologie şi lingvistică, necesitînd de cele mai multe ori o aparatură specială.

---

[23] Acest experiment, folosit incipient de către C. Brăiloiu în 1931, a dat în ultimii 15 ani rezultate bune, fiind aplicat pentru prima dată de către P. Carp şi G. Suliţeanu în XI. 1955, asupra unui material din zona Muscel.

[24] Utilizat pentru prima dată în 1. II. 1956, de către G. Suliţeanu, zona Muscel. Acest experiment a fost folosit cu rezultate excelente şi în problema atestării cîntecului de leagăn pe întreaga ţară. Astfel, s-a înregistrat întîi cîntecul obişnuit „ca la leagăn”, executat de către informatoare la cererea simplă a cercetătorului, ca după aceea acesta să o roage să-l repete, însă aşa cum îl execută în realitate la adormirea copilului. La cea de-a doua înregistrare au apărut o seamă de particularităţi muzicale specifice cîntecului de leagăn care lipseau din prima execuţie şi care demonstrau, clar, că aceasta nu era cea veridică, ci un hibrid declanşat de cererea mai puţin perspicace a cercetătorului (v. G. Suliţeanu, *Cîntecele de leagăn ale poporului român*, mss., 1966).

[25] Utilizat pentru prima dată de către C. Brăiloiu şi Tib. Alexandru, fg. 4702 în X. 1935.

[26] Utilizat pentru prima dată de către G. Suliţeanu în VII, 1957, la Bîrca — Craiova, în problema muzicii obiceiului Căluş.

[27] Utilizat pentru prima dată de G. Suliţeanu în XII. 1960, la Cîmpulung-Muscel, în problema concepţiei modale a executantului.

[28] Utilizat pentru prima dată de G. Suliţeanu în III. 1960 (Mărcuş—Argeş) în problema „iluziei auditive muzicale” şi comunicat în lucrarea *Psihologia şi folcloristica muzicală*, mss., 1965.

[29] Utilizat pentru prima dată de G. Suliţeanu în XII. 1960, în zona Muscel, în problema terminologiei muzicale a instrumentiştilor populari şi comunicat în lucrarea *Probleme de metodologie în culegerea şi studierea muzicii dansurilor populare din Muscel*, în „Revista de etnografie şi folclor, 1965, nr. 5, p. 503—517.

Astfel, în problema legăturii dintre cuvînt și muzică s-au efectuat transcrierea sonoră în Hz cu ajutorul emițătorului de ton Heterodina a unor pasaje în execuție parlato și apoi transpunerea pe portativ [30]. În aceeași problemă a fost realizat un experiment similar, însă în alte condițiuni. Deoarece acesta a fost ales pentru exemplificare în lucrarea de față , vom menționa doar că s-a extras textul în proză al unui bocet liber, cules pe muzica sa, și s-a dat spre citire interpretativ-emoțională unor alte persoane necunoscătoare a folclorului muzical ; s-au efectuat și transcrierile acestor execuții pentru a fi comparate cu originalul [31].

B. *Experimentul natural* îl întîlnim pentru prima dată utilizat de Constantin Brăiloiu în lucrarea *Despre bocetul de la Drăguș* [32], atunci cînd pentru a urmări problema variațiilor și a procesului de creație realizează înregistrări repetate de la o aceeași persoană a unei aceleiași piese.

Ulterior a fost folosit prin :

— consemnarea repetată a unui produs folcloric — a cărui funcționalitate necesită mișcarea corpului sau a membrelor — , o dată în acțiune și apoi lipsit de aceasta, în problema unor categorii folclorice în care mișcarea deține un rol determinant [33] ;

— consemnarea unei execuții muzicale în grup și apoi a fiecărui participant în parte, în problema aportului personal în execuția colectivă [34] ;

— consemnarea unui cîntec executat de maturi și copii mici, o dată împreună și apoi separat, în problema formării limbajului muzical [35].

Un experiment natural încă neutilizat pînă în prezent, poate pentru apropierea sa de metoda observației directe, s-ar putea aplica asupra unor manifestări folclorice în curs de desfășurare. De pildă, în cadrul unei nunți, experimentatorul ar putea cere, pe neobservate, lăutarului ca la un moment dat să execute, fără a i se fi cerut, un cîntec bătrînesc din repertoriul mai vechi al colectivității, pentru a se vedea reacția acesteia.

C. *Experimentul indirect*, care cuprinde o seamă de operații experimentale sau cu caracter experimental, a fost realizat sau considerat în următoarele modalități :

— la operația alcătuirii fișei de frecvență realizată pentru prima dată de către Constantin Brăiloiu în anul 1931, care, putem spune, că are un net caracter experimental (Brăiloiu menționează că ea s-a aplicat pe o „melodie cunoscută multor informatori sub 25 de ani şi înregistrată cu bună ştiinţă de mai multe ori''[36]) ;

---

[30] În colaborare cu Radu Don, tehnician, în V. 1966. Acest experiment foarte dificil de realizat, în lipsa unei aparaturi adecvate, a confirmat însă explicația naturii psihofiziologice a unei celule muzicale specifice cîntecului de leagăn. G. Sulițeanu, *Cîntecele de leagăn ale poporului român, op. cit.*

[31] G. Sulițeanu, *Bocetul în sistemul de proză melopeică*, mss., 1967.

[32] În „Arhiva pentru știința și reforma socială'', an. X, 1932. Datorită acestui experiment C. Brăiloiu a putut observa, la același executant, în special punctele constante și cele pretabile variației.

[33] S-a aplicat pentru prima dată asupra strigătelor de muncă, vezi articolul G. Sulițeanu, *Kommandorufe bei der Forstarbeit*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde'', vol. XV (1969), partea I, p. 66—85, și în numărătorile din repertoriul copiilor, v. articolul G. Sulițeanu, *Kinestezia și ritmica folclorului copiilor*, în „Revista de etnografie și folclor'', 1968, nr. 3, p. 211—227.

[34] Realizat pentru prima dată de către P. Carp, M. Kahane și G. Sulițeanu cu un grup de fete din Bătrîni — Ploiești, în 1951.

[35] Realizat pentru prima dată de către G. Sulițeanu, la Blăjel — Sibiu, în II. 1968, cu maturi și copii.

— operaţia de reconstituire a unei manifestări folclorice dispărute din practica cotidiană şi realizată în desfăşurare cu foştii executanţi[37] ;

— uneori, simpla specificare materială a unui element morfologic, socotit secundar şi de obicei neluat în seamă, poate căpăta valoarea unui experiment atunci cînd este supus unor tehnici speciale de investigaţie (de pildă : consemnarea duratei pauzelor în strigătele de muncă pentru aflarea unui timp fiziologic, notarea pe portativ a sunetelor produse prin respiraţie şi expiraţie în plînsul bocetelor pentru aflarea unor sunete primare, sau consemnarea ritmico-metrică a parlato-ului din fragmentele de proză prezente în cîntecele de leagăn[38]).

— tot ca experiment indirect socotim operaţia de consemnare şi măsurare metrico-ritmică şi metronomică a pasajelor de proză, anterioare cînturilor din povestirile cu muzică, pentru compararea cu prezenţa acestor elemente în cînturile imediat următoare[39].

Toate aceste modalităţi de aplicare a metodei experimentale ne indică variata ei utilizare şi mai ales fructuoase perspective de viitor. Dacă ne gîndim că în ultimii zece ani am folosit, cu consecvenţă şi bune rezultate, experimentul în lucrările noastre, putem afirma că metoda experimentală a rămas un bun cîştigat în metodologia etnomuzicologiei româneşti pe drumul deschis în urmă cu patruzeci de ani de Constantin Brăiloiu.

ANEXĂ

EXEMPLIFICAREA UNUI EXPERIMENT DE LABORATOR

A. *Punerea problemei.* În studiul întreprins asupra structurii bocetului liber din Muntenia s-a conturat, din ce în ce cu mai multă claritate, ipoteza prezenţei unui sistem deosebit de text şi de corespondenţă specifică a acestuia cu muzica, sistem pe care l-am denumit ,,proză melopeică''. În acest sistem, textul nu are o organizare versificată, ci o organizare cu un net caracter de proză. După transcrierea unui material relativ bogat, s-a trecut la realizarea unor experimente potrivite problemei urmărite, care aveau să verifice : dacă avem de-a face cu un sistem deosebit de organizare a textului ; dacă acesta este foarte apropiat de proză şi prin ce elemente aparţine prozei ; dacă muzica pe care se desfăşoară are, de asemenea, unele caracteristici specifice, deosebite de muzica executată pe vers ; dacă există o corespondență perfectă între text și muzică ; dacă în această categorie folclorică textul determină muzica și dacă, și în ce măsură, intonarea afectivă a unui text își are corespondența în execuția muzicală.

---

[36] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folclor a Societății Compozitorilor Români, Schiță a unei metode de folklore muzical,* extras din revista ,,Boabe de grîu'', an. II, nr. 4, p. 3—19, București, Edit. Soc. Comp. rom., 1931, p. 8. Fișa de frecvență capătă valoarea aplicării unui test colectiv, situîndu-se din punct de vedere metodologic între metoda experimentală și metoda testelor.

[37] O condiție esențială a acestui experiment este ca reconstituirea să fie realizată numai de către persoanele care au practicat-o în trecut. De asemenea va trebui să avem oarecare rezerve, avînd în vedere mentalitatea actuală a practicienilor și, legat de aceasta, variabilitatea funcționalității.

[38] Realizate pentru prima dată de G. Sulițeanu în studiile respective.

[39] Realizat pentru prima dată în studiul *Eposul Șora-Batîr la tătarii dobrogeni,* mss., 1957, și consemnat ulterior în articolul *Din strigătele muncitorilor, meșteșugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanți,* în ,,Revista de etnografie și folclor'', 1960, nr. 1—2, p. 75—113.

Pentru exemplificare vom reda un experiment de laborator cu rezultate deosebit de valoroase.

B. *Tehnica experimentală.* I. *Pregătirea experienței.* S-au extras textele din cîteva exemplare tipice, transcrise în întregime, și s-au scris în proză fără nici o altă punctuație decît cea de la sfîrșit de frază. Astfel nu s-a ținut seamă de împărțirea sintactică a textului și nici de organizarea formei muzicale. Aceasta pentru a nu influența interpretarea afectivă a subiectului.

II. *Alegerea și pregătirea subiecților.* Au fost selecționați subiecți care să îndeplinească următoarele condiții : să nu fie cunoscători ai folclorului muzical ; să aibă origine și educație orășenească ; să fie naturi emotive și pe cît posibil temperamente artistice.

Aceste condiții erau necesare, pe de o parte pentru a ne situa la polul opus cunoașterii folclorului și deci a se putea reliefa cu mai multă obiectivitate determinantul psihic în declanșarea și desfășurarea bocetului, iar pe de altă parte pentru a avea totuși subiecți cu o receptivitate artistică asemănătoare bunilor deținători și interpreți ai folclorului muzical. Toate textele au fost puse la dispoziția fiecărui subiect în parte, pentru alegerea celui mai potrivit (bocete pentru mamă, tată, frate, soră, bunică, prietenă etc.), după care textul ales i-a fost lăsat cîteva zile pentru familiarizare și oarecum memorizare, pentru ca eventuala citire să fie cît mai aproape de firesc. S-au stabilit apoi data și ora experimentului, respectiv ora 8½ dimineața, cînd subiectul nu a intrat încă în preocupările și activitatea zilnică.

III. *Desfășurarea experienței.* Experimentul a avut loc în studioul Institutului, urmărindu-se o izolare a subiectului[40] cît mai perfectă. Înregistrările urmau a fi realizate cu un magnetofon mînuit de însuși subiectul, în timp ce experimentatorul se afla într-o cabină alăturată. Înainte de experiență s-a provocat o discuție cu subiectul în scopul de a-l degaja de tensiunea acestei stări noi pentru el. I s-a făcut recomandarea de a nu începe imediat, de la punerea aparatului în funcțiune, ci de a aștepta puțin, tocmai din necesitatea relaxării. De asemenea i s-a mai recomandat să facă pe cît posibil abstracție de momentul experienței și să caute să simtă ceea ce spune. În instructaj se mai prevedea ca experimentatorul să fie chemat după prima înregistrare.

Odată prima înregistrare realizată, a fost ascultată de către subiect și experimentator. S-a constatat că execuția a fost precipitată, puțin artificială ca intonație și că subiectul emoționat s-a încurcat de cîteva ori, deși cunoștea foarte bine textul (situații întîlnite chiar și la unii informatori foarte buni cînd aceștia se află pentru prima dată în fața aparatului de înregistrare). Apoi experimentatorul a mai dat următoarele indicații : subiectul a fost rugat să repete de două, trei ori înregistrarea în continuare, să nu șteargă nici o înregistrare, să nu le asculte, să aibă grijă ca între ele să facă o pauză (pentru liniștire) de cîteva minute și mai ales să caute să execute cît mai firesc. De asemenea, după ultima înregistrare, deci la sfîrșitul experimentului, să cheme pe experimentator din cabina alăturată. Menţio-

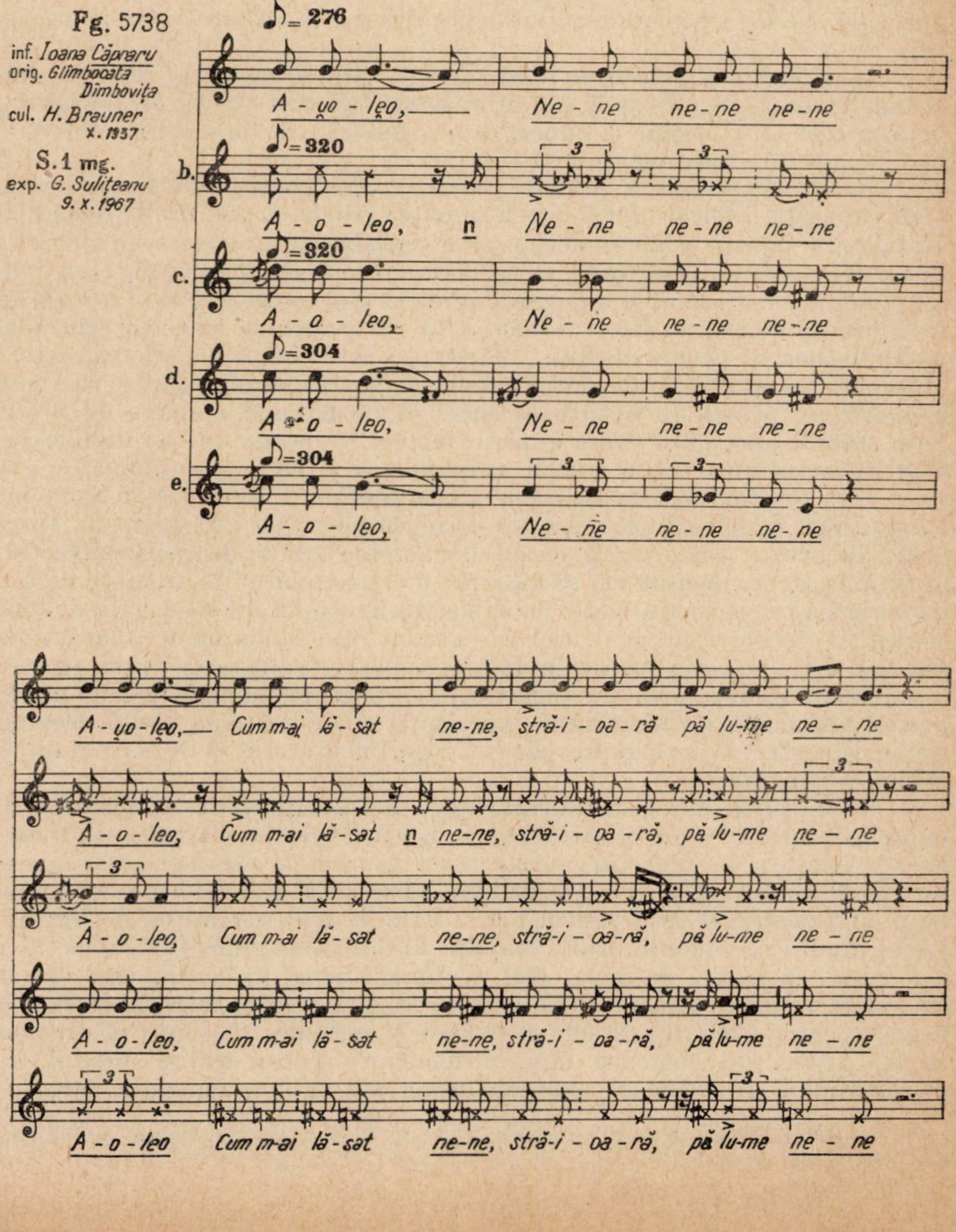
---

[40] Subiectul folosit în acest experiment a fost M. B. (f) în vîrstă de 30 de ani, de profesie cercetător etnograf.

Experimentul Nr. 1 (de laborator)
în problema conturării sistemului de „proză melopeică."

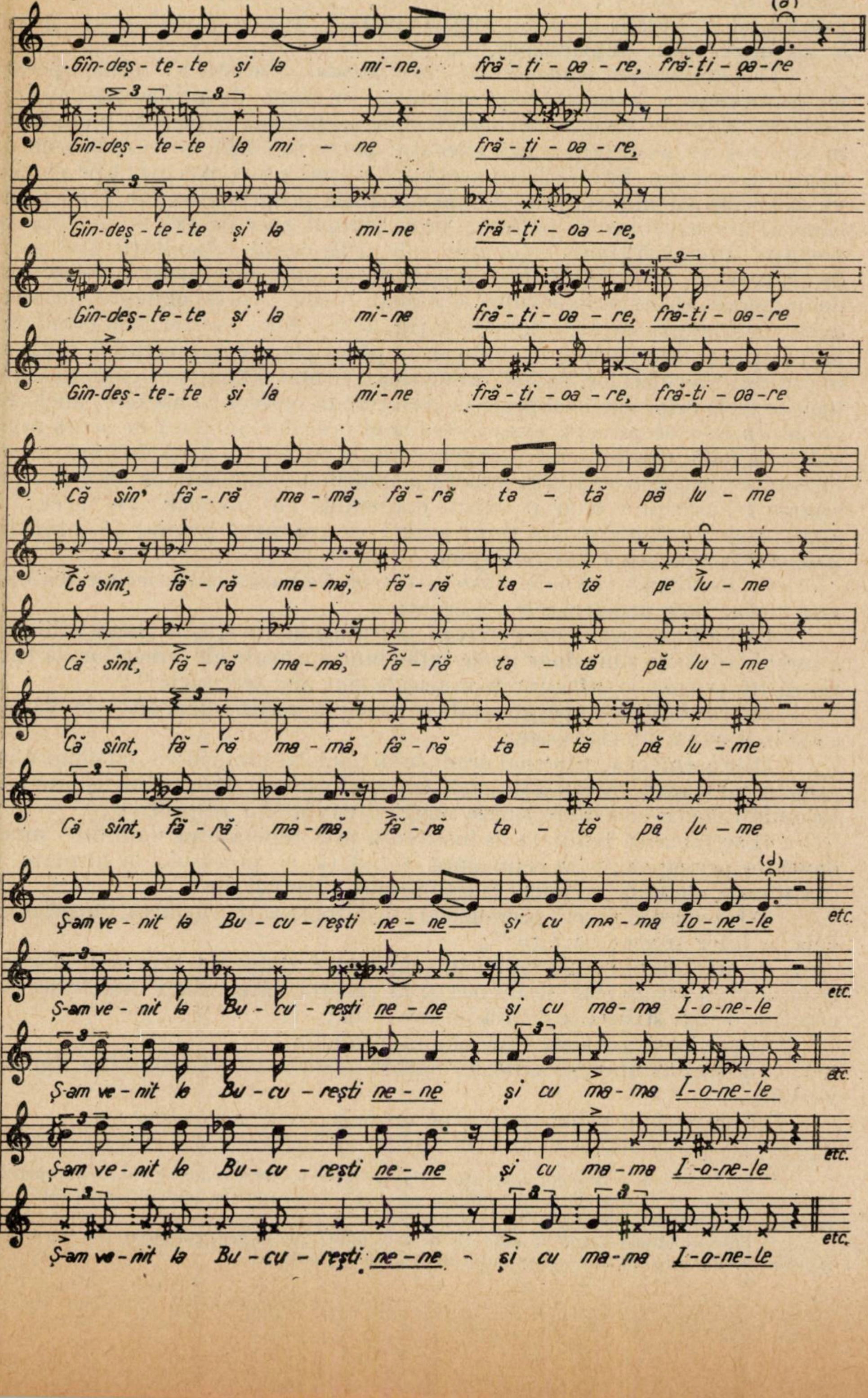
Bocet la frate : (Ionel)

G. Sulițeanu



Fg. 5738
inf. *Ioana Căpraru*
orig. *Glîmbocata Dîmbovița*
cul. *H. Brauner* x. 1957
S. 1 mg.
exp. *G. Sulițeanu* 9. x. 1967

♪= 276
A - uo - leo, Ne - ne ne - ne ne - ne
♪= 320
b.
A - o - leo, n Ne - ne ne - ne ne - ne
♪= 320
c.
A - o - leo, Ne - ne ne - ne ne - ne
♪= 304
d.
A - o - leo, Ne - ne ne - ne ne - ne
♪= 304
e.
A - o - leo, Ne - ne ne - ne ne - ne
A - uo - leo, Cum m-ai lă - sat ne-ne, stră-i - oa - ră pă lu-me ne - ne
A - o - leo, Cum m-ai lă - sat n ne-ne, stră-i - oa - ră, pă lu-me ne - ne
A - o - leo, Cum m-ai lă - sat ne-ne, stră-i - oa-ră, pă lu-me ne - ne
A - o - leo, Cum m-ai lă - sat ne-ne, stră-i - oa - ră, pă lu-me ne - ne
A - o - leo Cum m-ai lă - sat ne-ne, stră-i - oa - ră, pă lu-me ne - ne


Gîn-deș-te-te și la mi-ne, fră-ți-oa-re, fră-ți-oa-re
Gîn-deș-te-te la mi-ne fră-ți-oa-re,
Gîn-deș-te-te și la mi-ne fră-ți-oa-re,
Gîn-deș-te-te și la mi-ne fră-ți-oa-re, fră-ți-oa-re
Gîn-deș-te-te și la mi-ne fră-ți-oa-re, fră-ți-oa-re
Că sîn' fă-ră ma-mă, fă-ră ta-tă pă lu-me
Că sînt, fă-ră ma-mă, fă-ră ta-tă pe lu-me
Că sînt, fă-ră ma-mă, fă-ră ta-tă pă lu-me
Că sînt, fă-ră ma-mă, fă-ră ta-tă pă lu-me
Că sînt, fă-ră ma-mă, fă-ră ta-tă pă lu-me
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma Io-ne-le
etc.
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma I-o-ne-le
etc.
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma I-o-ne-le
etc.
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma I-o-ne-le
etc.
Ș-am ve-nit la Bu-cu-rești ne-ne și cu ma-ma I-o-ne-le
etc.

năm că subiectului i s-a cerut să execute în proză, într-o interpretare emoţională, şi că acesta avea tot timpul în faţă fişa cu textul scris, pentru a nu devia prin improvizare.

IV. *Prelucrarea materialului experimental*. Aceasta a cuprins operaţia de transcriere a înregistrărilor obţinute. În afară de prima interpretare, oarecum stîngace, pe care am socotit-o de acomodare şi pe care n-am luat-o în considerare, subiectul a mai executat patru repetiţii, pe care le vom denumi : b, c, d şi e. Transcrierea acestui material a fost executată pe portative muzicale cu notări, prin semne muzicale propriu-zise, iar atunci cînd sunetul era executat în parlato, prin semnul specific (x), însă situat pe portativ după înălţimea intonaţiei sale. Din cauza dificultăţii unei astfel de transcrieri, s-au transcris — socotindu-se suficiente pentru necesităţile de moment ale experimentului — numai frazele corespondente primelor două cicluri muzicale ale originalului (fg. 5738). Apoi s-a trecut la orînduirea paralelă a transcrierilor, situîndu-se după original experimentele obţinute în ordinea execuţiei lor. Astfel, ordonarea a urmat o linie verticală, în aşa fel încît textele celor cinci exemple să corespundă perfect ca aşezare, unele sub altele. În ceea ce priveşte exactitatea transcrierilor, în afară de aceea muzicală originală, celelalte patru experimentale cuprind o doză de aproximaţie în ceea ce priveşte calitatea exactă a înălţimii sunetelor, pe care doar un aparat transcriptor le-ar fi putut consemna cu precizie. De aceea, la aprecierea rezultatelor, s-a ţinut seamă de conturul general al intonaţiei prozei, iar aceasta a fost îndeajuns.

C. *Rezultatele obţinute şi interpretarea*. Pe baza transcrierilor realizate s-au putut face următoarele observaţii :

1) dacă pe parcursul debitării textului, la turaţia normală (viteza 9) a înregistrării, se simt doar unele inflexiuni muzicale ale sunetelor, la turaţia rărită (viteza 4) inflexiunile muzicale sînt mai sesizabile [41] ;

2) în condiţiile experimentale se observă aceeaşi libertate de variere ca şi la o bună informatoare ;

3) de asemenea, întocmai produsului folcloric propriu-zis, întîlnim unele puncte constante, în cazul de faţă conturul general descendent, şi anumite formule ritmice corespunzătoare metricii cuvintelor respective ;

4) se remarcă tendinţa de insistenţă prin repetare pe anumite sunete devenite principale, care reprezintă totodată şi procesul, în formare, de cristalizare ale unor anumite funcţii sonore premuzicale ;

5) tot acestui proces premuzical i se datorează şi intonarea, uneori muzicală, a unor sunete parlato [42] ;

6) predominarea mersului în semitonuri alăturate, fenomen observat şi în studiul strigătelor de muncă şi al tuturor categoriilor muzicale care cuprind o mai strînsă legătură cu cuvîntul ;

7) predominarea metricii asupra ritmicii ;

8)prezenţa unor accente de natură afectivă, însă ţinînd de limbajul vorbit ;

9) prezenţa acestor accente pe un prim sunet ascendent ;

---

[41] S-a ţinut seamă de deformarea sunetului produsă de viteza redusă a redării la jumătatea turaţiei normale a aparatului, însă totodată aceasta a accentuat în schimb sinuozităţile unei intonaţii premuzicale latente.

[42] Faţă de observaţia de la nota 41, de astă dată sunetul muzical apare precis conturat şi astfel posibil de comparat cu execuţia sa produsă în parlato.

10) prezența grupurilor ritmico-metrice ternare ;

11) prezența trioletului (de altfel foarte puțin frecvent în bocete, însă caracteristic intonațiilor prozei ;

12) prezența șaisprezecimilor (a căror frecvență este de asemenea caracteristică limbajului verbal) ;

13) la materialele experimentale tempo-ul este mai rapid (asemănător vorbirii) decît la exemplarul original ;

14) comparația acestuia cu variantele experimentale ne evidențiază însă, în momentul transcrierii, o mult mai îndeaproape înrudire decît ne-ar oferi simpla audiere. Mai mult încă, rezultatele acestui experiment au întrecut, sau mai bine zis au adîncit, cu mult problema pusă inițial. Astfel, ele ne duc și către aflarea unor date privind un stadiu originar în evoluția muzicii, cînd între muzică și vorbirea curentă granița nu era atît de netă, cînd sunetele muzicale vădeau tendința de a se alcătui și contura într-un sistem. În ceea ce privește problema urmărită în special, absolut fiecare observație ne-a indicat un element de tranziție între limbajul vorbit și cel muzical, determinat de natura afectivă a funcționalității categoriei folclorice respective. De asemenea, compararea materialului experimental cu cel original — deși ne alătură două producții de origine cu totul diferită ca tradiție, execuție și determinante, prima fiind creată artificial, în laborator, iar cealaltă ,,natural''—a relevat o seamă de calități comune, care, privite la proporția naturii materialului respectiv, ne indică strînsa unitate dintre proză și muzică. Iar acest rezultat, alăturat în studiul respectiv și altor rezultate, a contribuit la conturarea unui sistem deosebit, de proză melopeică, în bocetul de formă liberă, privit nu ca o degradare a versificației, ci ca o formă de exprimare emoțională, psihofiziologică, aflată într-un stadiu poate anterior formei versificate.

LA MÉTHODE EXPÉRIMENTALE DANS L'ETHNOMUSICOLOGIE

L'étape actuelle de l'évolution de l'éthnomusicologie est prédominé par la nécessité d'établir, à côté des principes et des lois, aussi une méthodologie propre. Ceci ne signifie pas l'invention à tout prix des méthodes nouvelles, mais l'ajustement, selon la nécessité de l'aspect étudié, de toute méthode de la science moderne. En ce qui concerne l'utilisation de la méthode experimentale dans l'ethnomusicologie, celle-ci nécessite d'abord quelques précisions, concernant : a) les caractéristiques générales et les voies de réalisation par l'expérimentation de laboratoire et l'expérimentation naturelle ; b) la nature et le spécifique de l'expérimentation dans les sciences sociales ; c) la contribution de la psychologie dans l'application de la méthode expérimentale dans le domaine social et specialement artistique ; d) les différentes modalités de réaliser l'expérimentation dans la musique.

Toutes ces observations nous aident à comprendre autant les aspects spécifiques obtenus par la méthode expérimentale au moment de son appropriation et de son adaptation par l'éthnomusicologie, que les possibilités variées grâce auxquelles elle peut correspondre à une très riche problématique. On relève le fait que *la base théorique de l'experimentation dans l'ethno-*

musicologie est constituée par le processus de prise en considération en premier lieu d'un phénomène dans la totalité de sa manifestation folklorique dont elle fait partie, donc de la viabilité de la fonction, et ensuite isolé et soumis à l' expérimentation respective.

Aux différentes expérimentations réalisées jusqu'à present au laboratoire ou par voie naturelle, on ajoute, comme résultat de la pratique sur certains problèmes spécifiques, un autre type d'expérimentation que nous avons dénommé «indirecte ». Située à l'intersection de la méthode expérimentale et des méthodes comparatives et de l'observation, l'expérimentation indirecte se caractérise par le fait qu'elle s'applique sur des matériaux non réalisés, dans le but d'une expérimentation proprement dite, mais de laquelle on extrait quelques particularités dont la prise en considération sous le rapport méthodologique prend la valeur d'un expériment.

Appliquée pour la première fois dans l'ethnomusicologie, l'expérimentation indirecte pourrait être utilisée avec succès aussi dans les autres sciences sociales.

La riche gamme des différentes modalités d'utiliser la méthode expérimentale réalisées conséquemment et avec de bons résultats, spécialement les dernières dix années, à l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest nous indique des perspectives fructueuses pour l'avenir.

Ensuite on donne un exemple d'expérimentation de laboratoire sur les lamentations de forme libre, réalisée dans le but de la détermination d'un système de prose-mélopéïque dans le folklore musical roumain.

COMENTARII PRELIMINARE LA *VIDROS*
(baladă și colind)

SABINA ISPAS

Aruncînd o privire asupra tematicii cîntecului bătrînesc, desprindem, ca o piesă cu un conținut bine individualizat, balada *Antofiță al lui Vioară* sau *Cîntecul lui Vidros*. Dacă literatura de specialitate a menționat-o în dese rînduri, nu a trecut niciodată la o analiză mai stăruitoare a conținutului și structurii ei. Abia din ultimii ani se pot cita cîteva lucrări care acordă o relativă atenție acestei balade.

În *Thèmes Mythiques Carpato-Caucasiens et des Régions Riveraines de la Mer Noire*, Oct. Buhociu caută existența unor analogii între *Antofiță al lui Vioară* și *Cîntecul lui Soslan*[1]. Mai recent, în volumul *Balada populară română*, Gh. Vrabie afectează un spațiu mai mare acesteia, în cadrul capitolului Teme—Motive—Cicluri. Încadrînd-o printre „balade legendare", Gh. Vrabie o caracterizează drept „savuroasă împletire de fabulă cu aspecte reale din viața pescarilor . . . Dacă i s-ar căuta unele rădăcini legendare, cercetarea ar da la iveală că balada a crescut din lumea de povestiri despre știme și duhurile acvatice întîlnite și în romanele populare, ca cel despre Alexandru cel Mare. Cît de popular a fost motivul Vidrosului și al vînării lui se vede și din mulțimea de colinde pescărești pe această temă"[2].

În clasificarea pe care a făcut-o baladei românești, Al. Amzulescu o încadrează în ciclul baladelor fantastice[3].

Socotim utilă o prezentare în rezumat a subiectului : pentru a se putea căsători, Antofiță, fiul vătafului năvodarilor—Vioară, trebuie să

---

[1] „Identiquement, l'exploit d'Anton Vioară pêchant le poisson géant destiné à devenir la maison dans laquelle il habitera avec sa jeune femme nous rappelle l'aventure de Soslan et de son escorte, qui, se trouvant sur le bord de la Mer Noire, furent avalés par un énorme poisson ; ils vécurent dans la ventre de la bête, mangeant de sa chair ; il y trouva une belle jeune fille qu'il épousa. Un jour, sa peau ayant crevé, le poisson échoua à terre et ils en sortirent ! L'analogie est claire : ce sont leurs exploits qui permettent aux deux héros de se marier ; Soslan trouve sa femme dans le poisson géant qui a été un certain temps leur maison, d'autre part Anton, en pêchant le poisson, décide la jeune fille au mariage, après quoi ils font du poisson leur maison", în *Tradition celtique*, t. VIII, f. 4, 1956.

[2] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, București, Edit. Acad., 1966, p. 206, 210.

[3] Al. Amzulescu, *Balade populare românești*, I, București, E. P. L., 1964, p. 115.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 383—393, București, 1969

pescuiască o asemenea cantitate de peşte (sau un peşte atît de mare) încît, spune eroul: ,,Cu carnea nunta s-o nuntesc,/Cu oase casa s-o zidesc,/Cu coastele s-o-nlănţuiesc,/ Cu solzii s-o şindrilesc,/Cu sînge s-o zugrăvesc"[4]. Tatăl îi promite sprijinul cerut punîndu-i la dispoziţie uneltele şi oamenii săi, dar sfătuindu-l să evite ,,apa Vidrosului", loc primejdios, sau să-l prindă pe ,,Vidros, peşte frumos" :,,Că Vidros e apă bună/Şi adîncă şi blajină,/Că-ntîi e dulce ca mierea,/La urmă amară ca fierea./Cît din ceriu pînă în pămînt,/Atît Vidrosul de adînc,/ Furisitul n-are fund!/Odată că l-am vînat,/Numai eu că am scăpat,/Toţi nevodarii c-am înecat"[5]. Antofiţă nu ascultă sfatul părintesc şi merge la apa Vidrosului, unde, prinzînd puiul Vidrei (Iudei), ,,Mîna pă iel că punea,/Frumuşel că mi-l lega/Cu trei streanguri dă mătas'/Dă mi-l tăiase la oase./Dă unde că mi-l lega?/Vezi, dă lemnu coşului,/Dă furca catargului,/ În bătaia fumului./Îi da-n lungu trupului/ Tot cu fieru plugului"[6]. La ţipetele puiului apare Vidra, care făgăduieşte, în schimbul eliberării lui, un pescuit îmbelşugat. Odată eliberat puiul, Vidra întărîtă peştele prins în năvoade; un talaz uriaş răstoarnă bărcile înecînd pe năvodari; singur Antofiţă scapă, orbit însă de izbitura valurilor (alteori de lovitura dată peste ochi de Vidră sau de peşti). De cele mai multe ori, moare în drum spre casă. În unele variante, Antofiţă se îneacă împreună cu tovarăşii săi. Cînd supravieţuieşte totuşi dezastrului, este blestemat de unul dintre părinţi pentru neascultare.

Balada totalizează un număr de 38 de variante, 14 publicate în diverse colecţii sau periodice[7] şi 24 păstrate în A. I. F.[8]. Teritorial, este răspîndită în Oltenia şi Muntenia, mai ales în preajma Dunării. (Au fost culese variante ale baladei şi din Serbia şi Bulgaria.)

După cum se poate lesne observa, balada este strîns legată de specificul profesional. O trecere în revistă a materialului etnografic şi folcloric referitor la viaţa şi obiceiurile pescarilor ar fi necesară. Asemenea material neconstituind obiectul unui interes special, nu a fost însă adunat decît sporadic. De aceea nu se poate spune cu deplină certitudine dacă slaba reprezentare, în culegeri, a folclorului pescăresc corespunde realităţii. Sumare informaţii despre credinţe în existenţa unor fiinţe fantastice antropomorfe (de obicei tinere fete sau femei) sau zoomorfe sînt fie extrase din epica versificată, fie atestate cu un coeficient de contrafacere uşor sesizabil[9]. O importanţă deosebită o au desigur colindele de năvodar, chiar dacă și acestea sînt relativ slab reprezentate în circulația folclorică. Colindele de năvodar apar cu atît mai interesante cu cît filonul epic prezent în ele devine în balada *Antofiță al lui Vioară* motivul central — motivul „puiul Vidrei”. (Vom sublinia la locul potrivit existența unui al doilea motiv propriu colindelor, pe care l-am denumit motiv-conflict, existent în toate variantele analizate ale baladei [10].)

---

[4] Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, Bucureşti, 1910, p. 49.

[5] N. Păsculescu, *Literatură populară românească*, Bucureşti, 1910, p. 176.

[6] A. I. F. mg. 2682 a. — Băduleasa — Putinei — Teleorman, inf. Voicu Burcea, culeg. Al. Amzulescu, 15. VI. 1964.

[7] Cf. Al. Amzulescu, *op. cit.*, Indice tematic şi bibliografic, p. 116.

[8] A. I. F. fgr. 4484 — Slăviteşti — Vîlcea; 4861 a — Goicea Mică — Dolj; 6596 — Hotare — Ilfov; 2113 — Poiana Mare — Dolj; 10148 b — Vadu Lat — Ilfov; 14523 a — Desa — Dolj; 14526 c — Galicea Mare — Dolj; 14528 c — Rudari — Dolj; mg. 20 a — Desa — Dolj; 90 d — Merenii de Sus — Teleorman; 1150 c — Corabia — Olt; 1380 — idem; 1591 Ve — Bîrca — Dolj; 1801 e — Desa — Dolj; 1804 c — Desa — Dolj; 2191 a — Ciuperceni — Tr. Măgurele — Teleorman; 2214 c — 2215 a — idem; 2401 V b — Malu — Vedea — Ilfov; 2682 a — Băduleasa — Putinei — Teleorman; 3027 II a — Măceşu de Jos — Dolj; 3088 I a — Greaca — Ilfov; 3223 b — 3224 a — Vidin — R. P. Bulgaria; 3499 R a — Desa — Dolj.

[9] T. Pamfile, *Mitologie românească*, I, *Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, Edit. Socec, 1916, p. 290 — 312; M. Olinescu, *Mitologie românească cu desene şi xilogravuri de autor*, Bucureşti, Edit. Casa şcoalelor, p. 428—432; D. A. Culea, *Tradiţiile vieţii de apă ale poporului român*, p. 9—10, 25—27.

Ce determină declanșarea acțiunii în baladă este proba pe care trebuie să o treacă Antofiță pentru a realiza proiectata căsătorie, act social de o deosebită importanță, reprezentînd trecerea de la stadiul de celibat la cel de căsătorit. Maturitatea socială pe care o exprimă întemeierea unei familii presupune implicit și trecerea dintr-o categorie socială, și de vîrstă, în alta. Față de o asemenea importanță socială, de multe ori „ritul de trecere” în noua categorie cuprinde și verificări ale capacităților profesionale. Trecerea, în cadrul breslei, de la starea de ucenic la cea de lucrător se făcea odinioară, între altele, și prin căsătorie [11]. Așa se explică de ce proba la care se vrea supus Antofiță este de natură profesională. Nu trebuie trecută cu vederea valoarea de act ritual de trecere pe care proba pescuitului o are aici și care va influența întreaga desfășurare a acțiunii baladei.

În acest context s-ar putea face unele observații în legătură cu secvența de început a baladei : „Foaie verde de-o negară,/La cerdacu lui Vioară,/ Lui Vioară, vătaf mare,/ Mare masă mi-este-ntinsă,/Dă năvodari mi-e coprinsă,/De șaizăj de năvodari,/Patruzăj de lopătari,/ Optîsprece vîslași mari” [12]. Masa, ca prim episod, este prezentă și în alte balade ; tot atît de frecvent apare în colinde. Nu am dori să facem o speculație gratuită, dar, în cazul baladei *Antofiță al lui Vioară*, credem că este vorba despre un alt aspect al ritualului amintit : masa comună este aici clar axată pe aspectul profesional, ca un moment solemn al ritului de trecere — încorporarea în breaslă. Antofiță, care n-a fost supus probei de verificare, „Nij-nu bea, niji-nu mînca,/Do'r cu ochii să uita” [13]. Este negreșit mai mult decît un pretext de a-i aduna pe eroi laolaltă. Chiar dacă semnificația nu mai e astăzi deslușită, o asemenea interpretare nu trebuie respinsă.

Proba de natură profesională pe care urmează s-o treacă Antofiță implică dificultăți subliniate de bătrînul Vioară : „Căci Vidrosu-i apă-adîncă,/Pe cine-l prinde-l mănîncă./Iar că-mi este de adînc/Cît din cer pînă-n pămînt,/N-are margine şi fund[14]; ,,Că-i Vidrosu d-ăn adînc/Cît din cer pînă-n pămînt, / Niminea nu-i dă dă fund,/ Do'r dă Vidra mi-e ştiut''[15] sau, cînd trebuie să aducă pe ,,Vidros, peşte frumos'' : ,,Toate toanele-l găsesc/Şi-n palmă că-l prijonesc/Şi-n mare că-l asvîrlesc''[16].

---

[10] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 94—96, 61—62; G. Breazul, *Colinde.* Culegere întocmită de..., Edit. Fundației, București, p. 189—193 ; S. V. Drăgoi, *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, Edit. Scrisul românesc, 1930, p. 179, 212 ; C. A. Ionescu, *Colinde cu text și melodie culese și notate de ...*, Sibiu, 1944, p. 123 ; Gh. I. Neagu, *Colinde din Ialomița*, Roșiorii de Vede, 1946, p. 11, 43—44 ; A. I. F. mg. 3494 I f — Călărașii Vechi — Cuza Vodă — Ialomița ; Al. Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 77—79 ; V. Bologa, *Colinde poporale din Ardeal...*, Sibiu, 1937, p. 62 ; Béla Bartók, *Ethnomusikologische Schriftenfaksimilenachdrucke IV. Melodien der Rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1968, p. 251 — 252 ; A. I. F. fgr. 1316 a — Arpașul de Sus — Sibiu ; 356 c — Sîncel — Lupeni — Harghita ; 4810 a — Cetatea de Baltă ; 5000 b — Brașov — Schei ; 14185 a — Boșorod — Hunedoara ; Al. Amzulescu, Gh. Ciobanu, *Vechi cîntece de viteji*, București, E. S. P. L. A., p. 26.

[11] A. v. Gennep, *The Rites of Passage*, London, 1965, p. 65—106, 116—141.

[12] A. I. F. mg. 1591 Ve — Bîrca — Dolj, inf. Ciorica M., culeg. Al. A., 29. VI. 1959.

[13] A. I. F. mg. 2214 c — 2215 a — Ciuperceni — Teleorman, inf. Dorcea M., culeg. O. Bîrlea, 20. VII.1962.

Se conturează clar ideea unui ,,tabu'' pe care Antofiţă nu trebuie să-l calce dacă vrea să scape cu viaţă. Tînărul pescar nu ţine seama de sfaturile tatălui şi merge în cele din urmă să pescuiască în Vidros (sau să-l prindă pe Vidros).

O precizare ar fi necesară : este Vidros ,,apă adîncă'' sau ,,peşte monstruos'' ? Din totalul de 24 de variante selectate pentru analiză — am evitat în general pe acelea în care schema epică era foarte trunchiată, ţinînd seamă de cele în care coeficientul de variabilitate era mare —, cincisprezece amintesc de Vidros ,,apă adîncă'', iar nouă de Vidros ,,peşte frumos''. Este Vidros un toponim sau denumeşte un peşte uriaş ? Înclinăm spre prima posibilitate. Nu este vorba de o raritate lingvistică ce ar necesita explicaţii complicate. ,,Majoritatea numirilor formate cu ajutorul sufixelor derivative sînt nu numai inexistente în limba curentă, ci par chiar imposibile din punctul de vedere al normelor acesteia. Impresia generală pe care o lasă cercetarea formaţiilor toponimice sufixate este că subiectele vorbitoare nu cunosc nici o piedică şi nici o limită în domeniul derivării cînd nevoia cere să recurgă la acest mijloc de creaţie : de la orice temă şi cu orice sufix poate, teoretic cel puţin, să ia naştere un nume toponim nou, menit să caracterizeze, să definească scurt, dar cu atît mai pregnant, un loc a cărui aşezare geografică, înfăţişare exterioară etc. impun utilizarea unui toponimic deja existent, eventual a unui apelativ, ajutat de un element derivativ, pentru ca locul respectiv să capete fiinţă în conştiinţa lingvistică a regiunii unde se găseşte''[17]. În *Toponimia românească*, capitolul ,,Formarea cuvintelor'' sînt citate unele toponime adjective formate cu ajutorul sufixului-*os* ; printre acestea, subliniem pe cele derivate din nume de animale :

Lupos<s. lup ; Briboasa<breb ,,castor''

Baboiasa<baboi ,,biban'' (-asa<-oasa ; dispariţia lui -o- din sufix se datorează disimilaţiei lui -o- precedent).

Sensul obişnuit în toponimie al lui -*os* este ,,bogat în . . . ''[18].

Vidros este astfel evident un toponim format de la substantivul ,,vidră'' cu ajutorul sufixului -*os*, avînd sensul de ,,apă cu vidre''. Rolul pe care Vidra îl joacă în desfăşurarea acţiunii ne întăreşte supoziţia. Variantele în care Vidrosul este locul bogat în peşte, dar periculos, amintesc de un peşte de dimensiuni neobişnuite — somn sau morun — pe care Vidra îl întărîtă şi care contribuie la provocarea naufragiului. Existenţa acelui

---

[14] S. Segarcea, *Balade populare, culese de pe Valea Oltului şi însoţite prin cîte un comentariu critic*, Bucureşti, 1941 p. 11.

[15] A. I. F. mg. 2191 a — Ciuperceni — Teleorman, inf. Tetin V., culeg. O. B., 17.VII. 1962.

[16] A. I. F. fgr. 14528 c — Rudari — Dolj, inf. Poenaru Stan, culeg. Al. A., 7.XII.1951.

[17] I. Iordan, *Toponimia românească*, Bucureşti, Edit. Acad., 1963, p. 395.

[18] *Ibidem*, p. 466—467. Pentru valorile sufixului -*os* vezi şi G. Pascu, *Sufixele româneşti*, Bucureşti, Edit. Acad. Rom., 1916, p. 70—78. În cazul numelui propriu Vioară credem că este vorba, avînd în vedere contextul în care apare, de o apropiere de sensul ,,limpede'' ; vezi N. Drăganu, *Etimologii*, în ,,Dacoromania'', an. II, 1921—1922, p. 617—623 ; A. Philippide, *O rămăşiţă din timpuri străvechi* : *jioară-cristal*, în ,,Arhiva'', Iaşi, 1914 ; N. A. Constantinescu, *Dicţionar onomastic românesc*, Bucureşti, Edit. Acad., 1963, p. 13, 406.

,,Vidros, pește frumos'', poate să fi luat naștere din asocierea toponimului cu rezonanță atrăgătoare, cu prezența în narațiune a acelui pește uriaș.

Un pescuit în locul tabu nu se poate desfășura cu ușurință. Personaje ajutătoare, care cunosc legile tabu-ului și care trebuie silite sau convinse să acționeze în favoarea eroului, apar de obicei în asemenea situații. Antofiță prinde puiul Vidrei (Iudei), pe care-l chinuiește silind în acest fel pe Vidra bătrînă să acționeze în favoarea intereselor lui [19]. Motivul ,,puiul Vidrei'' devine momentul central al acțiunii, care dirijează rezolvarea finală a conflictului, constituind totodată punctul de intensitate maximă al acțiunii baladei. În textul din A. I. F. mg. 1380, intenția pentru care este prins puiul Vidrei e clar arătată : ,,Dete-o toană, dete doauă,/Dete, neică, pînă-n noauă,/Nici un pește nu-mi prindea . . . / Un năvodar mai bărîn/Știa sama mai de mult,/De-a scufundelea să da,/ Puiul Vidrii că-l prindea/Și-afară că mi-l scotea''. Conflictul, care la început se anunța a fi între Antofiță și Vidros, se limitează acum la conflictul Antofiță — Vidră.

Vidra apare ca un personaj deosebit de interesant în cadrul acestei balade ; ea este apărătoarea tabu-ului, lucru lesne observabil în atitudinea pe care o are față de încercările eroului de a călca interdicția. Silită să-l ajute pe pescar, atunci cînd constrîngerea la care este supusă dispare acționează așa cum îi cere rolul de apărătoare a interdicției tabuistice : ,,Maica Iuda nu ședea,/ Veste la pește că da,/Ghimpoțel d-ăl mititel,/Care ie cu naiba-n iel,/Cîte găuri că ierea/Pă toate că le-nțesa,/Nici apa nu mai curgea. . . . /Morînașii ca biolași,/ Tot la nevod că-i băga,/Nici apa nu mai curgea''[20]. (Alteori Vidra este silită să dezvăluie locul unde se află îngropat în nămol ,,Vidros, pește frumos''. În acest caz, ea dezvăluie un secret tabuistic.)

Pentru că au îndrăznit să calce tabu-ul, năvodarii trebuie pedepsiți. De cele mai multe ori acțiunea Vidrei, de întărîtare a peștelui, are ca urmare înecarea bărcilor cu pescari. Cînd ,,Vidros, pește frumos'' este prins, el e cel care, înfuriat, rupe năvoadele și provoacă naufragiul. Naufragiul este pedeapsa năvodarilor care au îndrăznit să calce interdicția tabuistică ; singurul supraviețuitor e Antofiță. Sînt variante mai puțin realizate, în care eroul piere și el în acest naufragiu general. Alteori, moare în drum spre casă sau după ce este transportat acasă de bătrînul Vioară. Și într-un caz și în altul, legătura cu partea de început este evidentă. Antofiță participă de fapt la un rit de trecere. Proba care îi este cerută (sau pe care vrea el s-o treacă) necesită încălcarea unui alt element ritual, un tabu profesional ; încălcarea acestuia ar duce la un dezechilibru ritual. Variantele în care Antofiță se salvează au în partea finală un blestem pe care de obicei îl rostește tatăl eroului (uneori mama) : ,,Fir-ai, taică, blestemat,/Să te-nsori dă noo ori/Şi să faci noo coconi,/Mai pă urmă o coconiţă,/Să te-adape la temniţă!"[21]; ,,Aşa-i blestemul de mumă,/ Tot ca rana cea de ciumă,/Iar blestemul de la tată,/În lume n-a fost vreodată" [22]. Blestemul vizează de fapt realizarea unei bune căsnicii. Şi atunci cînd eroul moare, şi atunci cînd e blestemat, vizibilă este intenţia de a împiedica realizarea acelei căsătorii care necesită încălcarea tabu-ului profesional. Dacă tabu-ul ar fi fost călcat fără ca eroii să fie pedepsiţi, căsătoria s-ar fi bazat pe un dezechilibru ritual de natură profesională. Cele două situaţii sînt însă incompatibile şi se cer rezolvate prin eliminare. De aici tragismul acestei piese epice.

---

[19] Procedeul amintește de cel prin care se obține ,,iarba fiarelor'' :,, Caută un cuib de arici cu puii vii și, după ce-l găsești, faci pe acolea pe aproape de cuib un cotecior mic, îngrădit cu nuiele și învelit bine de tot. Pui cotețului o ușcioară prinsă în balamale și la uși pui verigă cu lacăt bun sau broască de încuiat. Iei apoi puii de ariciu, îi bagi în coteț și-i încui acolo. Puii n-au pe unde ieși decît pe ușe, dar ușa e încuiată. Cînd vine ariciul (aricioaica), muma puilor, la cuib și nu găsește puii, începe a-i căuta. El cunoaște iarba fiarelor și știe unde s-o găsească. Se duce în grabă, ia un fir, două în gură și vine la coteț''. . . — I. A. Candrea, *Iarba fiarelor. Studii de folclor*, București, Edit. Cultura națională, 1928, p. 27.

[20] A. I. F. mg. 2401 Vb — Malu — Vedea — Ilfov, inf. Cristache I., culeg. Al. A., 14. XI. 1962.

Orbirea eroului, provocată fie de violenţa talazurilor ridicate de peştele întărîtat, fie de Vidra furioasă, se întîlneşte în majoritatea variantelor şi credem că apare ca o necesitate pentru anularea dezechilibrului creat între Antofiţă şi Vidră. (Motivul ,,puiul Vidrei" a limitat conflictul Antofiţă — Vidros la cel Antofiţă — Vidră.) Chinurile la care a fost supus puiul Vidrei, de data aceasta nejustificat, pentru că tabu-ul nu trebuia călcat, deci Vidra nu trebuia silită să acţioneze în favoarea erolui, au dat naştere unui dezechilibru ,,fizic, material" care se cere lichidat printr-o acţiune cu conţinut similar.

Sînt variante, ca cea din A. I. F. mg. 14528, în care relaţiile intermotivice s-au frînt şi s-a produs o contaminare a motivelor : Antofiţă prinde pe Vidros şi nejustificat ,,îl bătea şi-l chinuia/Cu vîrfu gîrbaciului/Pe faţa obrazului" pînă cînd ,,Toată marea să umfla,/Pe Vidros(?) că-l îneca". Deşi se păstrează schema generală a interdicţiei călcate şi a pedepsei pe care o primesc cei ce au greşit, textul, neglijînd o serie de legături interne, pierde din posibilităţile de înlănţuire logică a motivelor ; de aici s-a ajuns la contaminarea sau chiar confuzia acestora. Mai interesant de urmărit e cum în textul din A. I. F. fgr. 2113, în final, Vidros (peşte) este prins de Antofiţă, care ,,Cu carnea nuntă-ş făcea,/Cu oasă casă zîdea . . . ". De observat segmentarea motivului ,,puiul Vidrei" în două secvenţe : Antofiţă prinde ,,numai mreană gălbioară,/Surioara Vidrului,/ Ş-o bătea, ş-o canunea/Cu sfîrcu gîrbaciului/ Pe creştetu capului :/ — Unde-i Vidru, peşte mare? . . . ". Mama Vidrului preia rolul Vidrei din celelalte variante, încercînd, dar neizbutind, să-l salveze pe ,,Vidros". De data aceasta, întreaga baladă se supune unei alte scheme : nu mai este o interdicţie tabuistică cea pe care o calcă eroul, ci numai o probă foarte grea pe care el o trece cu succes. Schema epică s-a modificat ; balada se integrează unei alte categorii, este mai aproape de structura colindelor de năvodar, dar apropierea credem că a luat naştere prin degradarea schemei baladei. Nu este o formă mai apropiată în timp de colind, ci o apropiere realizată prin pierderea legăturii cu tradiţia, punct de pornire al baladei.(De reţinut aici o accentuare a observaţiei relaţiior de rudenie între cei trei monştri acvatici cu care Antofiţă intră în conflict.)

Sînt şi variante — cea din volumul publicat de C. Giuglea — G. Vîlsan — unde, după ce se consumă întreaga dramă, tabu-ul este călcat şi năvodarii pedepsiţi, intervine bătrînul Vioară, care îşi salvează fiul şi vînează peştele cel mare. Schema de bază a căpătat o nouă ramificaţie cerută ca un *happy end* necesar într-un cîntec des interpretat la nuntă.

---

[21] Idem.

[22] D. Vulpian, *Poezia populară pusă în muzică*, Bucureşti, 1886, p. 14.

Am amintit importanța motivului ,,puiul Vidrei", precum și faptul că în colindele de năvodar acesta constituie nucleul narativ. O sumară discutare a variantelor-colind se impune.

,,Colo-n josu mai din josu,/Josu-n lunca Jiului-i, /*Lerui Doamne*,/ Nouă zile năvădește/Și-al zecelea mi'sprăvește . . ."[23]; ,,Icea-n vadu Brăilii,/ *Oleroi, leroi, Doamne*,/ Icea-n scheli un pescar mar',/Pescarul jupîn . . ., /Cît era vara de mar',/Mai nimica nu-mi lucra,/Ci năvodu și-mpletia,/Năvod verde de mătase/Împletit cu vițe șeas'./Lucra vineri și sîmbătă,/Duminică pîn-la prînz" [24] . . . Se pregătește deci un pescuit deosebit, uneltele necesare sînt lucrate într-un timp ritual și tot într-un timp ritual se începe pescuitul : ,,Luni în apă l-arunca,/Dete-o toană, dete două" [25] . . . ,,Cîndu-i joi în prînzul mare,/Năvoadele le gătară/ Și pe mare le-aruncară"[26]. După încercări repetate, e prins puiul Vidrei și, ca și în baladă, este chinuit pentru a o sili pe Vidră să acționeze în favoarea pescarilor.

Ea e cea care dezvăluie secretul profesional : ,,Unde-i pește de vînat,/ Că e-n apă, la adînc,/Cît din cer pînă-n pămînt,/Și mult pește-n apă crește,/ De nu se mai isprăvește./Cîte stele sunt pe cer,/Cît nisip este pe mal" [27], sau arată pescarilor locul bogat în pește : ,,adînc somn,/potmol cu crap/și renișiul cu cosac"[28]. Aici Vidra nu are funcția de păzitoare a tabu-ului ca în baladă. Caracterul ritual pe care îl îmbracă pescuitul în colind impune și realizarea acestuia. Acum nerealizarea pescuitului ar crea un dezechilibru ritual, de aceea adjuvantul silit să acționeze în sprijinul eroului nu își întoarce apoi forțele împotriva acestuia. ,,Balada rămîne cîntecul povestitor propriu-zis, cîntec de comunicare orală a unor acțiuni și fapte impresionante, în care narațiunea are rolul precumpănitor. Cîntecul povestitor, ca și povestea în proză (basmul, legenda) conțin *tendințe etico-moralizatoare* rezultînd din tematica și sensul ideologic al subiectului expus" [29].

Funcția de *urare* a colindului este una din principalele cauze pentru care de data aceasta motivul se încadrează în cu totul alte relații, în noul context.

Există și un al doilea grup de colinde, în care năvodarii vor să afle de la Vidră : ,,Cînd ie coada veacului,/Sfîrșitu pămîntului..." [30].. Răspîndite în sudul Ardealului și Hunedoara, acestea au substituit acele elemente care, local, nu mai prezentau interes, fiind specifice numai părților dunărene.

Și aici este dezvăluit un secret, dezvăluirea fiind o necesitate pentru preîntîmpinarea unui cataclism care ar duce la un dezechilibru cosmic. Schematic, acest al doilea tip se alătură perfect primului.

Reținem de aici contextul deosebit în care evoluează motivul ,,puiul Vidrei". Pescuitul ritual poate fi de bun sau de rău augur ; este necesară cunoașterea locului bogat în pește pentru a evita un pescuit infructuos în anul ce vine, deci secretul profesional trebuie aflat pentru realizarea bunăstării breslei. Pentru a evita un dezechilibru ritual, se folosește cunoscutul procedeu al silirii adjuvantului de a acționa în favoarea eroului [31].

---

[23] A. I. F. fgr. 1316 a — Arpașul de Sus — Sibiu.
[24] G. Breazul, *op. cit.*, p. 189—190.
[25] *Ibidem.*
[26] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 79.
[27] G. Breazul *op. cit.* p. 192.
[28] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 95.
[29] Al. Amzulescu, *op. cit.*, p. 33.
[30] A. I. F. fgr. 356 c — Sîncel — Harghita.

Cum este văzută Vidra aici în rolul unui animal fantastic acvatic și ce explicație se poate da acestei ipostaze în care ea apare? Am amintit la început insuficiența informațiilor privitoare la credințe în existența unor ființe fantastice antropomorfe sau zoomorfe legate de mediul acvatic. Textele cercetate de noi, colinde și balade, revin stăruitor cu un tip de descriere a acestui animal fantastic, Vidra sau Iuda. Este vizibilă deosebirea de prezentare a animalului în colind față de baladă. „Vine Iuda cel bătrîn,/Din picioare scîrciobînd/ Și din gură foc lăsînd" [32]; imaginea este prezentă în aproape toate colindele de năvodar. Colindul accentuează trăsăturile monstruoase ale animalului. O singură variantă a baladei amplifică portretul animalului fantastic: „Da venea, neică, pe mare/ Ca flacărea focului,/Tot cu ochii șarpelui,/Venea maica Vidrului./Pe unde, neică, trecea/Apa-n doo-n spinteca/Ca cîn tai cu foarfeca" [33]. Varianta are, după cum am amintit, o situație specială în comparație cu celelalte texte analizate.

Monștrii acvatici apar și în colindele despre Dulful de Mare, fără vre-o insistență în descrierea Dulfului. Ce a contribuit la conturarea descrierii Vidrei (Iudei) este greu de determinat. Întrebat ce este Iuda, inf. Candoi N. explică: „Iuda asta-i Vidra, mama peștilor; tot în forma peștelui iera, ca cum ar fi balenele alea mari" [34].

Urmărind atestarea documentară a unor animale fantastice marine, am întîlnit într-un Fiziolog din sec. al XVI-lea descrierea endropului, care:... „Iaste în mare domn peștilor. Iaste capu lui ca și calul. Are fiùl (coamă) și coadă ca și calul, iară pre spate iaste ca peștile și umblă împrejur toată marea și iaste într-un loc în mare un pește mic ce-l chiamă pește de aur, care iaste împărat peștilor și stă la un loc și nu umblă. Și vine și endropul la dînsul cu toți peștii și să închină lui ca unui împărat într-un an o dată și să duc apoi fiecare pește la locul său" [35].

Fiziologul a pătruns din literatura bizantină la noi prin filieră sîrbească. Populat de cele mai multe ori de animale fantastice, acest „manual elementar și naiv" popular de zoologie a influențat atît folclorul, cît și literatura cultă [36].

Nu putem trage concluzii definitive privind închegarea imaginii unor animale fantastice de tipul Vidrei. Complexitatea procesului de creare a unei asemenea reprezentări este firească. Eventuale contribuții ale circulației textelor de fiziolog în această privință nu trebuie însă neglijate.

Unele texte lasă să se întrevadă o relație de rudenie între cei trei locuitori ai lumii subacvatice: Vidra — puiul ei — Vidros (atunci cînd acesta din urmă este acel „peşte frumos, care pe lume n-a fost"). Textul din A. I. F. mg. 1591 o spune deslușit : „Mama puiului ieșa/, Soața lui Vidros ierea" ; iar fg. 4861 a : „Puiu Vidrii că-l prindea,/ La bătaie mi-l punia/Şi de ta-so-l întreba", sau fg. 2113 : „Dar el, măre, ce-m scotea?/ Numai mreană gălbioară,/Surioara Vidrului". S-ar părea că o adevărată dinastie subacvatică este implicată în acţiune. Este totuşi de presupus că extinderea noţiunii de rudenie Vidră — Vidros e relativ recentă, născută din considerente asemănătoare celor ce au dus la transferul Vidros toponim — Vidros „peşte frumos".

---

[31] „Les Ostiaks du début du XVIII-ième siècle au cas d'insuccès à la pêche adressent des reproches au père des poissons, l'injurient, renversent son effigie la trainant dans la boue, la piétinant" (A. Lewitzky, *Mythes et rites du chamanisme*, „Diogene", 17, 1957, p. 101).

[32] S. V. Drăgoi, *op. cit.*, p. 179.

[33] A. I. F. i 2113 — Poiana Mare — Dolj.

[34] A. I. F. i 1150, Corabia — Olt, inf. Candoi Dumitru, Candoi N., culeg. O. B., Al. A., 18. VI. 1957.

[35] „Ion Creangă. Revistă de limbă, literatură și artă populară", an. IX, aprilie 1916, nr. 4, p. 105.

[36] *Istoria literaturii române*, I. București, Edit. Acad., 1964, p. 496. N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, București, Edit. Casei școalelor, 1929, p.188—194.

Am menţionat la început existenţa a ceea ce numisem motiv-conflict, a cărui înrudire cu o altă categorie de colinde este, credem, evidentă. E vorba de acele colinde în care, din trupul animalului, ucis, urmează să se construiască locuinţa celui colindat. Este o evidentă probă de voinicie pe care o trece tînărul. Casa construită din corpul animalului apare în colindele de fecior sau de fată, în care urarea de căsătorie este adesea prezentă sau subînţeleasă. Animalul poate fi leu, cerb sau, mai interesant, „peştele de mare".

Antofiță trebuie să pescuiască un asemenea peşte (sau o cantitate de peşte atît de mare) încît „Cu carnea nunta să-mi fac,/Oasile casa-m ridic,/ Cu sîngele-mi zugrăvesc" [37]. Iată ce spune „peştele de mare" : „Linţo, draga mea,/Nu mă mai lega/, Căş cu carnea mea/ Nunta ţe-i făcea/ Şi cu solzii mei/Înzestrate-vei" [38].

În cazul baladei nu este o simplă preluare a motivului din colind. Există o încadrare în ritual a motivului respectiv, motivul devenind punct de pornire al conflictului. În colind este rezultatul acţiunilor eroului, în baladă este proba pe care trebuie s-o treacă eroul, scopul final al acţiunii acestuia, rezultatul spre care tinde. Motivul a căpătat o valenţă nouă. Facem abstracţie de eventuala semnificaţie simbolică a construirii casei din corpul animalului, tema depăşind intenţia noastră imediată. Reţinem motivul, ca un al doilea element de bază comun colindului şi baladei. Aceasta pentru că balada se desfăşoară între aceste două motive : motivul conflict şi motivul central, axe principale care dirijează evoluţia acţiunii.

Caracterul ritual al colindului fiind binecunoscut, nu trebuie aduse completări în această problemă. Am accentuat totuşi aceasta pentru că tocmai dominanta rituală a baladei este principala cauză care a determinat alegerea motivelor specifice colindului. În esenţă balada a transpus într-o formă artistică o tradiţie care conţinea o interdicţie tabuistică. Avînd în vedere caracterul ritual al acesteia, selectarea motivelor care să faciliteze exprimarea ei artistică s-a făcut dintr-un domeniu în care dominanta rituală este vizibilă : colindul. Forma, realizată artistic, a celor două motive, a uşurat brodarea acţiunii baladei, inspirată de tradiţie. Balada a introdus motivele într-o schemă epică mai complexă, dar cu un grad de înrudire lesne observabil : dezechilibru ritual — lichidarea lui.

---

[37] A. I. F. fgr. 6596 — Hotare — Ilfov, inf. Stănică Şerban, culeg. Il.Cocişiu, 4. VII. 1938.

[38] A. I. F. fgr. 5000 b — Braşov — Schei.

Urmărind sistemul de relații interne la nivelul celor două specii, am căutat să desprindem schemele specifice fiecăreia.

Balada :

A — dezechilibru intențional (proba căsătoriei)
B — dezechilibru ce vizează latura materială, fizică (puiul Vidrei)
C — dezechilibru ritual realizat (pescuitul)
M — lichidare — moartea eroului
B^1 — lichidare — blestem
O — lichidare — orbire
I — lichidare — înecarea năvodarilor

$$\begin{tikzcd}
 & & B^1 & & \\
 & B \arrow[dl] \arrow[dr] & A \arrow[u] \arrow[l] \arrow[r] \arrow[d] & C \arrow[dl] \arrow[dr] & \\
O & & M & & I
\end{tikzcd}$$

Colind :

A — dezechilibru ritual (pescuit infructuos)
B puiul vidrei
lichidare
C pescuit fructuos

$$\begin{tikzcd}
 & A \arrow[dr] & \\
C \arrow[ur] & & B \arrow[ll]
\end{tikzcd}$$

Caracterul ritual al tradiției din care s-a născut balada a canalizat atenția creatorilor spre motivele frecvent atestate în colinde. Se ivește posibilitatea urmăririi valențelor pe care le capătă un anume motiv, valențe determinate de tipul de relații în care intră motivul respectiv în raport cu contextul, totul fiind condiționat de funcționalitatea speciei.

În cazul de față, putem afirma că este vorba despre motive specifice colindului care au fost adoptate de baladă și nu o situație inversă. Se conturează astfel o problemă legată de geneză care, fără a clarifica deplin, punctează elementele de bază.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES À PROPOS DE *VIDROS*

(ballade et colinda)

La chanson de *Vidros* ou *Antofiță al lui Vioară* fait partie du cycle des ballades fantastiques. Le héros, Antofiță, participe à un rite de passage, occasioné par le mariage qu'il doit conclure. L'épreuve qu'il doit subir à cette occasion — le héros doit attrapper une quantité tellement grande de poisson, ou un poisson tellement gigantesque, que de sa viande et de ses os il puisse construire une maison — nécessite la violation d'un tabou professionnel (du domaine de la pêche). Le héros viole le tabou et il est puni, la punition évitant la création d'un déséquilibre de nature professionnelle.

Nous appelons le motif central « le Petit de la Loutre». La Loutre, animal fantastique qui garde la tabou, est obligée d'aider le héros (celui-ci attrappe le Petit de la Loutre et le torture jusqu'au moment où sa mère lui promet son aide). Quand la contrainte a disparu, elle actionne pour rétablir l'équilibre rituel, punissant ceux qui ont violé le tabou — elle excite les poissons qui se trouvent pris dans le filet et alors, par leurs mouvements violents, ils font monter une vague gigantesque qui fait couler toutes les barques.

Le motif du « Petit de la Loutre » est présent aussi dans les « colindas » des pêcheurs, mais l'évolution du conflit est différente. La Loutre doit aider, dans cette situation, l'action du héros pour éviter un déséquilibre rituel. La « colinda », dont la fonction de souhaiter est connue, présente un acte rituel qui peut être de bon ou de mauvais augure, pour le bien-être de la corporation. Voilà pourquoi la Loutre aide le pêcheur dans le but de réaliser une pêche abondante, sans qu'elle le punisse.

Vu le caractère rituel du thème de la ballade, la sélection des motifs qui peuvent faciliter son expression artistique a été faite dans un domaine dans lequel la dominante rituelle est visible : la « colinda ». La ballade a introduit les motifs dans un schéma plus complet, mais avec un degré de parenté très marqué : le déséquilibre rituel — sa liquidation. On peut suivre les valences qu'un motif peut obtenir, valences déterminées par le type des relations dans lequel entre le motif par rapport au contexte, tout étant conditioné par la fonctionalité de l'espèce.

CÎTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA „FOCULUI LUI SÎMEDRU"

LIA STOICA VASILESCU

Focul, care împreună cu apa, aerul și pămîntul forma cele patru elemente primare, s-a menținut ca atare pe planul simbolic al miturilor și legendelor universale.

Este foarte probabil că atît greutățile și primejdiile pe care le-a avut de înfruntat omul pentru păstrarea și transmiterea sa, cît și nenumăratele avantaje rezultate din folosirea lui au fost cauzele principale ale acestui proces de gîndire folclorică.

În patrimoniul spiritual al poporului român focul ocupă un loc de prim ordin. Se întîlnește în credințe, superstiții, obiceiuri, datine, incantații magice sau creații folclorice artistice, fiind pus de obicei în legătură cu lumina și căldura solară.

Printre sărbătorile tradiționale la care se aprind focuri rituale o deosebită importanță o au cele de la limita anotimpurilor, care au rămas ca urme tipice ale corelației pe care o stabileau vechii europeni între reînnoirea focului ceresc și a marilor perioade ale anului [1]. Însă aprinderea focului la aceste date nu epuizează întreg repertoriul de prilejuri, pentru că focul are o gamă foarte largă de rosturi și semnificații.

O clasificare după finalitatea acestui act magic ne ajută să vedem că sub o formă comună, cuprinzînd diferențe mai mici sau mai mari, există semnificații diferite, distincte sau conjugate în cadrul unei manifestări.

Nu stă în intenția noastră să epuizăm tot repertoriul împrejurărilor în care apare focul ca element ritual și nici să întreprindem o analiză a diverselor planuri pe care simbolul său s-a transformat, ci încercăm să urmărim unul din cazurile care necesită aprinderea lui, prilej încadrat în sărbătorile tradiționale cu dată fixă.

Criteriile esențiale după care abordăm problema rămîn cel de fond, al finalității acestui act, și cel formal, cel calendaristic (legat de dată fixă — 26 octombrie).

---

[1] D. A. Vasiliu, *Focul viu*, București, 1943, p. 53.

Rev. etn. folc, tom. 14, nr. 5, p. 395–400, București, 1969

Principalul material documentar folosit în analiza acestui ceremonial este cel inedit, aflat în răspunsurile la chestionarul Hasdeu [2]. Valoarea lui este asigurată atît prin suprafaţa pe care o acoperă [3] — aducînd informaţii noi despre aria obiceiului —, cît şi prin perioada la care se referă [4]. Datele acestea au fost completate cu cele din literatura de specialitate [5] şi cu cele aflate în Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, provenite din cercetarea de teren [6].

Forma sub care poate fi reconstituit ceremonialul „focului lui Sîmedru" (Sînt-Medru, Sîn-Medru, Sumedru, Sumiedru, Sumetru, Samedru etc.) prezintă uneori deosebiri destul de mari de la o zonă la alta, ceea ce ridică unele dificultăţi în cercetarea lui. În ciuda acestui fapt, însă, se pot sesiza elementele esenţiale, unitare, ale acestei manifestări.

Căutînd să separăm elementele constante de elementele variabile ale ceremonialului, ajungem la concluzia că cele din prima categorie se referă la momentul în care este practicat obiceiul (ajunul sau seara lui Sîmedru) — ceea ce ne-a făcut de altfel să-l încadrăm între obiceiurile calendaristice — şi la felul cum se desfăşoară : aprinderea focului şi împărţirea de daruri fiind două momente absolut necesare.

Deosebirile pot fi observate în ceea ce priveşte alegerea locului : mijlocul satului [7], uliţele [8], porţile oamenilor [9], un maidan [10], răspîntiile [11], dealul [12], cîmpul [13], locul de lîngă gîrlă [14]. Privind în ansamblu toate aceste determinate observăm că, în majoritate, sînt locuri ce se consideră a fi propice pentru adunarea spiritelor.

---

[2] B. P. Hasdeu, însărcinat în 1877 la propunerea Ministerului Instrucţiunii Publice cu alcătuirea chestionarului juridic, publică primul chestionar în „Columna lui Traian", în acelaşi an. Societatea Academică Română hotărăşte să-i încredinţeze alcătuirea unui dicţionar etimologic al limbii române. B. P. Hasdeu prezintă în 1884 o propunere de chestionar lingvistic pentru adunarea datelor reclamate de întocmirea dicţionarului. Chestionarul, tipărit în Ediţiunea Academiei Române în 1884 cu titlul *Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română*, este trimis preoţilor şi învăţătorilor din întreaga ţară. Răspunsurile au fost legate în 19 volume, găsindu-se la secţia de manuscrise a Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România (ms. rom. 3418—3436). Materialul la care ne referim este cel aflat în răspunsurile la întrebarea nr. 196 „Ce e focul lui Sînt-Medru ?".

[3] Judeţele Iaşi, Neamţ, Covurlui, Tecuci, Buzău, Brăila, Ialomiţa, Dîmboviţa, Muscel, Mehedinţi. Cel mai mare număr de informaţii provin însă din vestul Munteniei subcarpatice.

[4] Majoritatea răspunsurilor sînt din anii 1884—1885. Însă unele sînt primite pînă în 1887, şi 1889.

[5]. T. Pamfile, *Sărbătorile de toamnă şi postul Crăciunului*, Bucureşti, 1914 ; D. A. Vasiliu, *Focul viu*, Bucureşti, 1943 ; C. Rădulescu-Codin şi D. Mihalache, *Sărbătorile poporului*, Bucureşti, 1909 ; A. Gorovei, *Credinţe şi superstiţii*, Bucureşti, 1915 ; S. Fl. Marian, *Sărbătorile poporului român*, vol. III, Bucureşti, 1914, cu bibliografia indicată de ele ; G. Comanici, Al. Popescu, Lia Stoica-Vasilescu, *Focurile de peste an*, comunicare la Sesiunea Atlasului european, Bonn, 1968.

[6] A. I. F. nr. 4704, 19.619, 19.573, culeg. G. Suliţeanu (1958) ; L. Georgescu (1958) ; E. Comişel (1940).

[7] VII 295, Lupşanu — Ialomiţa, 10. XII. 1884.

[8] IX 410, Slănic—Muscel, 22. VIII. 1885.

[9] XIII 193, Glăvăneşti—Tecuci, 29. XII. 1884.

[10] B. P. Hasdeu, *Răspunsuri la chestionar*, vol. IX, fila 207, Ciumeşti—Muscel , 3.VII.1885.

[11] IV 166, Pietroşiţia—Dîmboviţa, 25. XI. 1884 ; IX 443, Valea Mare—Muscel ; IX 502, Voineşti—Muscel, 25. VI. 1885 ; A. I. F. 19.573, Aninoasa—Muscel ; A. I. F. 19.619, Boteni — Muscel.

[12] IX 459, Valea Mare—Muscel, 4.II/28.IX.1885.

[13] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63.

[14] A. I. F. 19.619.

Materialul din care se aprinde focul este şi el foarte diferit : spildării de cînepă[15], crăci, frunze, ogrinji[16], resturi de paie şi gunoaie[17], o roată cu paie între spiţe care se rostogoleşte pe o coastă de deal[18], ramuri de brad şi cetină, un brad mare[19], coceni, găteje[20], tîrşuri, curăţituri de lemn[21], pelinariţă[22], frunză de nuc[23]. Numărul de focuri variază : unu, trei-patru[24], cinci-şase, şapte-opt[25], zece[26]. Majoritatea informaţiilor se referă, însă, la un foc.

De asemenea colectivitatea care participă la manifestare poate fi divizată pe categorii de vîrstă, al căror rol şi ale căror gesturi diferă. Astfel copiii[27] sau cete ale lor[28] fac grămezile pentru focuri, îl aprind strigînd :

„Hai la focu lui Sumedru" [29]

sau :

„Hai la focu lui Sumedru
C-a mîncat lupu iedu
Şi ţiganu cîrlanu! "[30]

sau

„Drui, drui, la Sumedru" [31]

lovesc tăciuni aprinşi ca să scoată scîntei[32], sar peste foc[33] sau colindă prin sat[34]. Prin unele părţi, după stingerea focului, iau cîte un tăciune pe care îl aruncă în grădinile cu pomi [35]. Flăcăii fac foc dintr-un brad mare [36] și sar peste el împreună cu fetele [37]. Uneori sare toată lumea [38].

---

[15] V 63, Boteni—Muscel ; IX 368, Mihăești—Muscel, 4. VI. 1885 ; T. Pamfile, *op. cit.*,p. 64.

[16] V 63, Boteni—Muscel.

[17] XIII 365, Onceștii Noi—Tecuci, 5.VI. 1885.

[18] IX 459, Valea Mare—Muscel.

[19] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63.

[20] T. Pamfile, *op. cit*, p. 64.

[21] D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 81.

[22] A. I. F. 19.619.

[23] A. I. F. 19.573.

[24] A. I. F. 4704.

[25] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64.

[26] A. I. F. 19.573.

[27] I 318, Surdila — Greci—Brăila ; IX 159, Băjeşti—Muscel, 19.VI/20. X.1885 ; IX 175, Bălileşti—Muscel ; IX 223, Davideşti—Muscel, 3. VI. 1885 ; IX 431, Tiţeşti—Muscel ; IX 459, Valea Mare—Muscel, 4. II/28.IX.1885. ; IX 398, Rădeşti—Muscel, 29. VI. 1885 ; XIII 193, Glăvăneşti—Tecuci, 29.XII.1884 ; XIII 365, Onceştii Noi—Tecuci, 5. VI. 1885 ; V 63, Boteni—Muscel ; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63, 64 ; A. I. F. 19. 573, 19.619.

[28] IX 368, Mihăeşti—Muscel, 4. VI. 1885.

[29] III 508, Vlădeşti—Covurlui ; V 63, Boteni—Muscel ; VII 295, Lupşanu—Ialomiţa ; IX 159, Băjeşti—Muscel ; IX 175, Bălileşti — Muscel ; IX 207, Ciumeşti—Muscel, 3. VII. 1885 ; IX 223, Davideşti—Muscel ; IX 254, Godeni—Muscel ; IX 317, Micloşani—Muscel ; IX 368, Mihăileşti—Muscel ; IX 398, Rădeşti—Muscel ; IX 431, Tiţeşti—Muscel ; IX 410, Slănic—Muscel ; IX 443, Valea Mare—Muscel ; IX 459, Valea Mare—Muscel ; XIII 365, Onceştii Noi—Tecuci ; IV 166, Pietroşiţa—Dîmboviţa, 25.XI.1884 ; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63, 64, 65 ; D. A. Vasiliu,*op. cit.*, p. 79, 80, 81 ; A. I. F. 19.573.

[30] A. I. F. 19.619, 4704.

[31] D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 81.

[32] IX 410, Slănic—Muscel.

[33] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65 ; A. I. F. 4704, 19.573, 19.619.

[34] IV 166, Pietroşiţa—Dîmboviţa ; IX 214, Coteşti—Muscel.

În jurul focului se pot prinde în horă toți, inclusiv bătrînele [39].

Natura darurilor oferite cu acest prilej copiilor și cîteodată bărbaților [40], de către femei, diferă. Pot fi fructe : mere, pere, nuci [41], alune [42], struguri, prune [43], sau aluaturi : colaci [44], colăcei [45], covrigi [46], pîine [47], sau vin [48].

Desprinderea semnificației ceremonialului nu poate fi făcută decît prin considerarea simultană a tuturor elementelor care intră în componența lui, fiecare din ele avîndu-și importanța sa, chiar dacă ponderea prezenței lor apare acum diferită. Variabilitatea unora dintre elemente poate fi în mare măsură rezultatul unui proces de involuție, atît a ceremonialului propriu-zis, cît și a unei întregi categorii de fapte căruia el îi aparține — credințele populare.

În finalitatea obiceiului putem izola două componente : aceea de manifestare a cultului morților din care derivă o semnificație apotropaică și o legătură cu cultul de fertilitate agrară.

Calendarul tradițional al poporului român consemnează între zilele consacrate morților [49] — cunoscute la noi sub numele de „moși" — sărbătoarea lui Sîmedru sau a Sfîntului Dumitru de toamnă drept data cea mai importantă („Moșii Mari"). Aprinderea focului ritual în ajunul acestei zile deschide de fapt șirul manifestărilor ceremoniale legate de această ocazie. Ele au drept scop — privite în ansamblu — să reglementeze contactul dintre lumea celor vii și a celor morți și să consacre un *statu quo*. Din acest al doilea aspect rezultă funcția apotropaică : protejarea celor în viață de forța malefică atribuită morților în general [50].

---

[35] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65 ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80, 81.

[36] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 63.

[37] *Ibidem*, p. 65 ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80 ; A. I. F. 19.573.

[38] A. I. F. 19.573, 19.619.

[39] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 65 ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80.

[40] IX 254, Godeni—Muscel.

[41] III 508, Vlădești—Covurlui ; IV 166, Pietroșița—Dîmbovița ; V 63, Boteni—Muscel ; IX 207, Ciumești—Muscel ; IX 223, Davidești—Muscel ; IX 254, Godeni—Muscel ; IX 368, Mihăești—Muscel ; IX 410, Sălnic—Muscel ; IX 443, Valea Mare—Muscel ; IX 502, Voinești—Muscel ; XIII 365, Onceștii Noi—Tecuci ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80 ; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65 ; A. I. F. 19.619.

[42] IX 223, Davidești—Muscel.

[43] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64 ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80.

[44] VII 295, Lupșanu—Ialomița ; A. I. F. 19.573.

[45] III 508, Vlădești—Covurlui ; IX 159, Băjești—Muscel ; IX 175, Bălilești—Muscel ; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64 ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 79.

[46] V 63, Boteni—Muscel ; IX 159, Băjești—Muscel ; XI 175, Bălilești—Muscel ; IX 223 Davidești—Muscel ; IX 254, Godeni—Muscel ; IX 443, Vîlcea Mare—Muscel ; IX 502, Voinești, Muscel ; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65 ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 79, 80, 81 ; A. I. F. 19.573, 19.619.

[47] V 63, Boteni—Muscel ; IX 159, Băjești—Muscel ; IX 175, Bălilești—Muscel ; IX 207, Ciumești—Muscel ; IX 254, Godeni—Muscel ; XIII 365, Onceștii Noi—Tecuci ; T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64, 65 ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 79.

[48] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 64 ; D. A. Vasiliu, *op. cit.*, p. 80.

[49] Moșii de iarnă, Moșii de Mucenici, Moșii de Florii, Moșii de Joia Mare, Moșii de Paști, Moșii de Sîngeorgiu, Moșii de Ispas, Moșii Rusaliilor (Moșii de vară), Rusitorii, Moșii de Sînziene, Moșii de Sînpetru, Moșii de Sf. Ilie, Moșii de Schimbarea la Față ; Moșii din Ziua Crucii, Moșii de Sîmedru, Moșii de Hranghel, Moșii de Ovidenii, Moșii de Crăciun.

[50] Fl. Lorinț, C. Eretescu, *Moșii în obiceiurile vieții familiale*, în „Revista de etnografie și folclor", 1967, nr. 4, p. 299—308.

În sărbătorile consacrate morților, așa cum le prezintă calendarul poporului român, aprinderea focului apare în repetate rînduri. În conștiința oamenilor acest element pare să aibă în principal calitatea de a facilita contactul dintre cele două lumi, de a readuce pe cei de dincolo pe tărîmul pe care l-au părăsit. În acest caz focul are un rol invocator, ca și sîngele.

Focul însă ar putea să reprezinte, și aceasta este opinia unor cercetători (K. Ranke, M. Wlislocki) [51], spiritele celor morți ; el ar fi un „simbol al spiritului fără corp". Din materialul cercetat nu reiese semnificația amintită, cel puțin cînd acesta se referă la focurile calendaristice. Nu este mai puțin adevărat că în alte ritualuri focul sau flacăra are acest rol. Putem cita astfel stingerea lumînării cu flacăra în jos pentru uciderea unui om — în magia neagră —, flacăra reprezentînd în acest caz sufletul dușmanului.

Semnificația de element invocator a focului este mai probabilă tocmai în virtutea unei calități pe care o consemnam la începutul acestui articol : aceea de element originar. Aflîndu-se deci la obîrșia lucrurilor, el își păstrează această capacitate de a reface unitatea pierdută, în cazul nostru de a reuni cele două ipostaze ale existenței : viața terestră și postexistența (moartea).

Funcția apotropaică, în esența ei, nu contrazice sensul atribuit mai sus acestui simbol, deoarece ceea ce stă la începutul lucrurilor este și în măsură să le apere, să le fie favorabil.

Deosebit de interesantă ni se pare corelația dintre cultul morților și cel al fertilității, asociere care poate fi sesizată în cazul a numeroase manifestări, ținînd fie de unul, fie de celălalt dintre planuri. Astfel există diferite rituri de fertilitate agrară legate de cultul celor de pe lumea cealaltă. Putem cita scoaterea plugului la arat, în care transpare grija de a degaja terenurile menite să fie cultivate de sub influența celor morți.

Universul viu poate fi considerat într-o ipostaziere diferențiată. Este normal deci ca morții să participe și ei la această ipostaziere. Așa cum celor vii le-ar corespunde pe alt plan al gîndirii folclorice recoltele, celor morți le-ar corespunde ofrandele. De aceea la Sîmedru, sărbătoare principală a morților, ofrandele nu lipsesc niciodată. Acestea sînt constituite în primul rînd din o parte a recoltelor avute : grîne și fructe. Această asociere : cei vii — recolte, cei morți — ofrande din recolte, o sesizăm din timpurile îndepărtate, la antici, cît și la primitivi. Conștiința ofrandei — sub forma pomenii — se păstrează în practicarea obiceiului, femeile spunînd în momentul înmînării alimentelor „să fie de pomană morților...".

Forma pe care a luat-o ceremonialul în diferite sate — formă pe care am întîlnit-o numai în materialul inedit din răspunsurile la chestionarul Hasdeu —, colindatul, amintește colindatul de la Crăciun al pițărăilor, fiind probabil o contaminare. Acest lucru ar fi cu atît mai probabil cu cît Crăciunul constituie un prilej consacrat, în parte, și cultului morților, cuprinzînd ocazii de a oferi ofrande acestora : în ajun împărțirea de colaci, pițărăi și lumînări săracilor (în Transilvania), înfigerea de către copii a colindeţelor la capătul mormintelor (în judeţul Gorj), umblatul prin case după colindeţi (în sudul Olteniei), împărţirea de colaci, turte şi lumînări la rude, vecini şi săraci (în Moldova), ca şi tămîierea mormintelor şi trimiterea de alimente în vecini (în Oltenia)[52].

---

[51] Kurt Ranke, *Indogermanische Totenverehrung*, în „F. F. Communication", 1951, nr. 140, p.297, 298, 300—302. Heinrich Wlislocki, *Aus dem Leben der Siebenbürger Rumänen*, Hamburg, 1889, p. 30, apud Anca Giurchescu, *Aspecte funcționale ale dansului în cadrul ceremonialului funebru*, comunicare la Sesiunea Porților de Fier, decembrie 1968.

Funcţia pe care o îndeplinesc copiii, urarea bunăstării şi a bucuriei, duce la consacrarea *statu quo*-ului amintit. Acesta se prelungeşte, în ceea ce priveşte raportarea la lumea celor vii, printr-o semnificaţie de asigurare a prosperităţii ei.

Luînd în consideraţie aspectele menţionate ale ,,focului lui Sîmedru'', putem ajunge la concluzia că această sărbătoare, pe lîngă încadrarea calendaristică de cult al morţilor, se pretează şi la una raportată la muncile agricole cu funcţie de încheiere de an. Ea semnifică sfîrşitul unei perioade de muncă. Atribute asemănătoare putem observa şi la altă sărbătoare tradiţională populară, ,,Mucenicii'', care constituie începutul muncilor de lucrare a pămîntului. Am putea considera deci că există un fel de ciclicitate ritmată, o corespondenţă a sărbătorilor funerare (,,moşii'') cu sărbătorile agrare.

Ideile expuse în prezentul studiu sînt susceptibile de a fi completate cu date noi, furnizate de cercetări organizate pe teren, cu studiul tuturor prilejurilor de aprindere a focului, ulterioara lor grupare privind în ansamblu întreg teritoriul ţării.

---

[52] T. Pamfile, *Crăciunul*, Bucureşti, 1914, p. 206–209; P. Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi*, Iaşi, 1931.

FOLCLORISTUL ALEXIU VICIU

(Articol inedit de Artur Gorovei[1])

În 1944 am stat, de la începutul lunii april, pînă la 28 mart 1945, în Blaj [. . .] : centrul românismului și centru de cultură ardeleană.

Eram refugiat acolo, și mă duceam, aproape în fiecare zi, la frumoasa Bibliotecă centrală arhidiecesană, unde am făcut cunoștință cu un cetitor neobosit, cu preotul Naghiu [2].

Într-o zi, prin luna februar 1945, Naghiu mă întreabă de cunosc pe domnul Viciu.

Din nume îmi era cunoscut : tipărise o lucrare în ,,Memoriile'' Academiei Române, dar nu știam în ce localitate s-ar fi aflînd. Am rămas surprins cînd am aflat că locuiește chiar în Blaj, deoarece n-am auzit vorbindu-se despre el, de atîta timp de cînd eram concetățan cu el.

Am aflat unde stă și m-am dus în strada Episcop Lemeny no. 8. O casă frumoasă, dar am găsit poarta încuiată; am strigat, dar nu m-a auzit nimeni.

În realitate nu era încuiată poarta, dar eu nu am știut că ar fi trebuit s-o împing mai tare.

Atunci i-am scris. I-am spus că am încercat să pătrund la el, i-am spus cine sunt și l-am rugat să-mi spuie în ce zi și la cîte ceasuri aș putea să-i fac o vizită.

Viciu mi-a trimes răspuns că pînă la ceasurile 4 după amiază n-aș putea să-l văd, pentru că după masa de la amiază se odihnește, și mi-a indicat chiar ziua cînd mă va aștepta. Și astfel, în ziua de 12 februar i-am călcat pragul casei în care locuia cu chirie [. . .].

---

[1] Articolul pe care-l publicăm acum face parte dintre manuscrisele inedite rămase de la Artur Gorovei și care se păstrează în Arhiva sa din Fălticeni. Interesul deosebit pe care-l prezintă acest articol despre un folclorist de seamă, precum și importanța scrisorilor pe care autorul le reproduce, în textul articolului său, ne-au îndemnat să-l tipărim în credința că vom aduce și în acest fel un omagiu celor doi folcloriști.

Menționăm că toate notele de subsol ne aparțin.

Ștefan S. Gorovei

[2] Iosif E. Naghiu, autorul, printre altele, și al unui *Catalog al manuscriselor latinești și în limbi moderne de la Biblioteca centrală din Blaj*, București, 1946 ș. a.

Bărbat nalt, bine făcut, vioi, figură simpatică — acesta este Alexiu Viciu la vîrsta de 90 de ani, fiind născut în luna decembrie 1855.

Citeşte fără ochelari, scrie frumos, fără să-i tremure mîna, parcă ar fi la începutul vieţii, şi ţine minte tot ce a întîmpinat în viaţă şi le istoriseşte cu haz.

Este preot şi a fost profesor de liceu. [...]

Îl cercetez dacă-şi păstrează scrisorile ce a primit [...].

Pe faţă i se zugrăveşte mîhnirea.

În ultimul timp casa i-a fost invadată de duşmani, care au distrus toate hîrtiile ce au găsit în biroul lui; printre sfărîmături a găsit cîteva scrisori, dintre care una la care ţinea mult, o scrisoare — una singură ce a mai rămas — de la *Ion Pop Reteganul*, numai pe jumătate.

Scrisoarea aceasta mi-a dăruit-o şi are următoarea cuprindere [3]:

Rodna, 21/VI 887

Frate Alexă,

La epistola ta, ce o primii ieri din preună cu vechiul manuscris al Psaltirei, vin a-ţi răspunde :

1. Baladele de care-mi aminteşti, le am, şi adecă : Stanu Ungureanu şi Pintea Hoţomanu din Tătărlaua ; acum nu dau de ea, dar ştiu bine că o am. ,,Morcia'' nu mi cunoscută ; ,,Ghiţă Cătăniţă'' încă o am, dar nu dau de ea ; îndată ce-mi cad în mînă, ţi le comunic. Eu am grozav de multe-şi totuşi puţine. Pre lîngă celea din Trandafiri [4], mai adunai : Drăguţa Pintei, vezi Cărţile Săteanului 886, pag. 106 ; — apoi în manuscrise nepublicate : ,,Murgul lui Iancu'' (aci află că Iancu trăgea de moarte la Reteag !), ,,Şoimănel'' (de la un meşter strică), ,,Irina'' (prinsă la turci), ,,Iosif'' (vîndut de fraţi în Egipt), ,,Valean'' (2 variante), ,,Petrea Spanului'', ,,Hora Şerpelui'' (aici spune că şerpele n-ar mînca pe mîndrul voinic, dar e silit, că i l-a-nchinat muma sa, cînd era în leagăn, cu vorbele :

,,Sugă-ţi şerpii trupul tău
Cum îmi sugi tu sînul meu''),

---

[3] Personalităţii multilaterale a lui Ion Pop Reteganul i-a fost consacrată recent o consistentă monografie, care fixează definitiv locul său în dezvoltarea culturii noastre : Ion Apostol Popescu, *Ion Pop Reteganul. Viaţa şi activitatea*, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1965. După cum arată autorul monografiei, pe Ion Pop Reteganul, în a doua parte a vieţii sale, ,,încep să-l intereseze din ce în ce mai mult problemele etnografice. El caută să-i antreneze pe cît mai mulţi cărturari ardeleni în munca de popularizare a frumosului port românesc'' (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 29—30). Afirmaţia este sprijinită de o scrisoare primită de Reteganul de la Alexiu Viciu din Blaj, scrisoare din care se dau două mici fragmente : unul relativ la portul românesc (,,Scii că ai promis publicului să te ocupi cu portul românesc'') şi altul care se referă la ,,strîngerea vechilor manuscrise româneşti'' (,,Psaltirea ţi-o trimiteam mai curînd, dar a fost la d. Cipariu oarecît şi apoi la d. Moldovan, pe urmă mi-a trebuit şi mie'') (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 30). Răspunsul lui I. Pop Reteganul este tocmai această scrisoare. Găsim în ea răspunsurile la problemele pe care i le punea Viciu. Astfel, chiar de la început, el confirmă primirea ,,vechiului manuscris al Psaltirei'' care se ,,plimbase'' pe la Cipariu şi Moldovan. În ceea ce priveşte portul popular, de care-i aminteşte Alexiu Viciu, Reteganul răspunde cu tristeţe : ,,timpul şi mijloacele-mi lipsesc''. Găsim, de asemenea, amănunte interesante cu privire la intenţia sa de a publica în România nişte poveşti, cu privire la relaţiile sale cu G. Sion ş. a.

[4] *Trandafiri şi viorele, poezii poporale*, Gherla, ed. I, 1884 (apud Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 244).

„Constantin viteazul" (bate pe turci), „Pintea Novac", „Pintea viteazul", tot asta, altă variantă, așa dară 3 variante, toate bune și pînă acum necunoscute; cel puțin cît cetii eu, nu le dădui de urmă undeva. „Șerbanul" Sandul.

Am grozav de multe poesii. Acum tot puricez la ele, dar un an mi-e prea puțin ca să le pot purica și pune în rînd. Fiecare poesie, mare ori mică, o scriu pe hîrtie separată [5] și o bag într-un toc de hîrtie anume făcut spre acel scop. Tocuri de acele am 15, cu numerii și inscripția de pe hîrtia alăturată. Nimic nu mi se mai poate pierde. Scrise odată toate, le voi lua una de una, din fiecare grupă, și voi esplica cuvintele neînțelese, cam cum făcui la Trandafiri și viorele, dar cu deosebirea că notele esplicative vor fi pe o foaie cu cuvîntul de pricină. Cu mitologia voi avea mult lucru, dar am 2 opuri bune ale lui Kövári László : „Szász történelmi rege", de la I. M. Moldovan și Erdely földe ritkaságai, cumpărată de mine din anticuariul lui Demjen (cu 4 fl. 95 cr. pre cînd la 1859 era numai 2 f. 24 cr). Mai am de la dl. I. M. Moldovan și „Das Jahr und seine Tage" [6]. Nu mi-ai mai ști recomanda opuri relative la credințele, tradițiunile și miturile noastre? Ori care pachet de manuscrise vei cere de la mine, ori și toate, după cum le vezi specificate pe conspectul alăturat, le vei primi spre folosință cu întoarcerea poștei firește : apud remissionem.

Daună că nu cunoscui baremi cu 2 ani mai nainte opșorul lui G. Dem. Teodorescu „Cercetări asupra proverbelor române"; acum știu eu cum se adună materialul literaturei populare, după ce prădai atîta vreme orbecînd pe căi mie necunoscute. De nu ai la îndemînă opșorul, scrie-mi să ți-l trimit.

Geografia sunetelor ți-a da de lucru și încă mult : cîteva cuvinte-ți alătur pe foițele *a*, *b* [7]. Eu dispun de timp și tot îl folosesc, dar mi se pare totuși mai scurt de cum mi-ar trebui. Era însă să mă pună bine șederea la masă. Căpătasem morb de rărunchi. Acum — după însănătoșare, sunt nevoit a sta mai puțin și a îmbla mai mult. — Teogonia românilor, ce o continuă, nu-mi era lucru nou; vezi „Tămîia dracului" în nrii 29 și 30 ai Tribunei din a. c. poveste de ale mele, care adeverește spusele tale cu Pîca.

Am povești grozav de frumoase și mai toate vrednice de studiat și comparat cu mitologia antică, dar — nu-s bani să le pot tipări. 'Mi promise G. Sion că va avea grija lor; i-am trimis un stoss de vreo 35 povești, mai am vreo 10 aci, dar 'mi răspunse în zilele astea că va fi nevoit să mi le remită, deoarece nu capătă editor, zice că de aș merge însumi la București poate că aș putea face ceva ispravă, dar de unde 100 fl? Cui crezi tu că ar fi bine să mă adresez cu ele?

De portul românesc nu mă pot apuca, timpul și mijloacele-mi lipsesc. Mai întîi să gat aste începute, apoi, de voi avea bani mulți, ce nu e sperare, să-mi iau un desemnător-fotograf pe vreo trei luni de zile minimum și să cutrierăm Ungaria, Bănatul, Transilvania etc.... atunci doară, pînă atunci mi-am pus pofta-n cui. Oamenii nu mă ajută, în dar întreb, în dar scriu, nici un răspuns, ori mult : 'mi pare rău, dar nu pot, n-am vreme. Apoi chiar acum m-a rugat şi S. Fl. Mărian să-i ajut la *Nunta românească*, ce o lucră ; i-am promis, cam 2 săptămîni le voi sacrifica numai pentru el.

---

[5] Metoda preconizată la 1887 o va expune în 1890, în articolul *Despre modul de a aduna materialul literaturii poporale*, publicat în „Tribuna", an. VII (1890), nr. 120 (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 123).

[6] Ion Pop Reteganul «aprecia activitatea folcloriștilor maghiari și germani, remarcînd : „ungurii au opurile lui Kövári Lászlö : *Erdely földje ritkaságai* și *Szász történelmi rege*, iar neamțul Schmidt a scris — *Das Jahr und seine Tage.*" » (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 123—124).

[7] „Conspectul", ca și „foițele *a*, *b*" s-au pierdut în timpul războiului, împreună cu sfîrșitul scrisorii.

Cu esamenul am finit alaltă eri, dar am lucru la masă şi dacă se face vreme bună trebuie să îmblu regulat la scalde ; norocul meu ca sînt aci, numai ca Sânce ...

★

Atîta avea de la Ion Pop Reteganul, în mulţimea de hîrtii aruncate într-un saltar, pe care le-a cules de pe scîndurile odăii [...].

Alte patru scrisori le-am copiat. Nu i le-am cerut ; mă durea inima să-l despart de nişte scrisori, care eu ştiu cît îi erau de dragi şi cît ar fi trebuit să sufere, dacă nu ar mai fi putut să le privească şi să le citească, din cînd în cînd.

De la prietenul său Ion Bianu primeşte o carte postală cu acest cuprins :

Am primit astăzi *Limba română poporană și dialectul sicilian* şi mă grăbesc a-ţi mulţemi frăţeşte. Îndată ce voi scăpa din vîrtejul de necazuri în care mă aflu acum, mă voi grăbi a ceti frumosul volum.

Al tău
vechi şi devotat prieten
I. Bianu
13/26.IX.1901

Nu ştiu dacă această carte postală este din anul 1901, deoarece stampila poştei Bucureşti are data : 28 sept. 04.

Cu privire la această chestiune a dialectului calabrez, Viciu primeşte, de la Dr. Gustav Weigand din Leipzig, o carte postală cu stampila poştei din 6 februar 1906.

Stimate Domnule !

Vă mulţumesc pentru cărţile pe care mi le-aţi trimis : Glosarul de cuvinte dialectale şi Nume de familie am avut şi mai nainte. Îmi pare rău că n-aţi întrebuinţat şi cărţile lui Meyer Lübke. Eu nu văd nici o asemănare mai mare între dial [ectul] sic [ilian] şi cele româneşti. În cartea lui Scerbo, sub dial. calabre, aţi fi găsit asemănări cu mult mai şi mai *speciale*, dar nu *generale* cum se află în cartea DVoastră. În orice caz, studiul DVoastră e interesant.

Al. DVoastră devotat
G. Wgd. [*Weigand*]

Viciu cunoaşte bine şi dialectele limbii italiene.

De la *Meyer Lübke* o scrisoare, fără dată, care trebuie să fie însă din 1899, sau cel mai tîrziu din 1900, deoarece cartea lui Viciu, pe care i-a trimis-o, „Glosar de cuvinte dialectale", a fost tipărită la Blaj, în 1899.

Monsieur,

J'ai lu et étudié avec le plus grand intérêt votre Glosar de cuvinte dialectale, publié dans les Annales de l'Académie Roumaine. Dans un cas seulement je ne vois pas clair. Est-ce qu'on dit ***bucín*** ou ***bucím***. Je suppose ***bucín***, parce que vous ne mettez pas d'accent, mais d'autre part *búcin* s'expliquerait mieux.

Merci d'avantage de votre reponse.
Bien à vous
W. Meyer Lübke
membre honoraire de l'Académie roum.
prof. à l'Université de Vienne.

O carte poştală ilustrată, de la *Polihron Sârcu*, profesor la Universitatea din St.-Petersburg:

St. Petersburg, 29 apr. 1899

Mult stimate Dle Profesor

Vă mulţămesc foarte pentru Glosarul Dvoastre; e foarte interesant şi va fi de mare folos în literatura linguistică mica română. Dacă voi avea timp, apoi am să scriu ceva despre dînsul. Complimentele mele cordiale tuturor cunoscuţilor şi DVoastre.

P. Syrku

În curînd voi pleca în străinătate; poate mă voi repezi şi [pe la] DVoastră.

Polihron Sârcu, sau, cum se iscălea, *Syrku*, era moldovan [...] şi ajunsese profesor la Universitatea din St. Petersburg.

★

Alexiu Viciu mi-a mai dăruit un număr de foi cu material de folklor, cules de şcolarii lui, pe vremea cînd le era profesor. O parte din acest material l-a publicat în diferite reviste din Ardeal, şi fiecare bucată din acestea este tăiată cu creionul, iar o altă parte este încă inedită, cu toate că unele dintre culegeri sunt destul de vechi, de prin 1884. Sunt, de pildă, *colinde, strigături, chiuituri, cîntece* şi altele, care ar trebui publicate, mai cu samă acuma cînd, din felurite pricini, se uită tot ce au ştiut şi au cîntat ai noştri.

Tot acest material îl voi depune la Arhiva de Folklor din Cluj, în care destoinicul domnul doctor profesor Ion Muşlea, directorul Arhivei, va publica tot ce va găsi de cuviinţă [8].

Mi-a părut foarte rău cînd m-am despărţit de bunul meu prieten Viciu, şi cînd ne-am strîns mîna, cu multă căldură, amîndoi eram cu lacrimile în ochi.

★

---

[8] Nu ştim dacă acest proiect a mai fost realizat. Regretatul Ion Muşlea, în ultima sa lucrare despre Artur Gorovei (*La centenarul naşterii lui Artur Gorovei*, extras din *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1961—1964*, Cluj, 1966), nu aminteşte nimic despre această chestiune.

Cu această ocazie găsesc prilejul să public scrisoarea[9] pe care mi-a adresat-o Ion Pop Reteganul în anul 1892, cînd eram directorul revistei „Şezătoarea".

Cartea postală are adresa : „D. S. Domnului *Artur Goroveiŭ* director revistei *Şeḑatoarea*, în *Fălticeni* (*România*)".

Stimate Domnule Director,

Am primit „Şeḑatoarea". E escelentă. Daună că nu o putui ceti că pătimesc de ochi, dar mi-o ceti colegul. Îndată ce mi-a fi mai bine o să vă trimit material berechet, avînd deja gata. Bun serviciu cauzei ar face *Şt. Ţarină*, înv. Păuceneşti, p. u. Hunyad Varhely, *Iuliu Bugnariu*, înv. Hordou, p. u. Naszod, *Gr. Sima* preot în Cărpeniş, p. ult. Abrudbanya, *Petru Vancu*, înv. Măderat. V'oi mai da şi adresa, numai să-mi fie mai bine. Salutare ! I. Pop Reteganul

Rodna Veche 21/3 890 [10]
(Transilvania)

Am trimis revista celor indicaţi, dar nu am primit nimic de la dînşii, şi aceasta a fost ultima scrisoare pe care mi-a adresat-o Reteganul.

Folticeni, 16 Sept. 1945 **Artur Gorovei**

---

[9] Această scrisoare a mai fost reprodusă, parţial, de Artur Gorovei şi în „*Sezătoarea". Povestea unei reviste de folclor*, extras din *Anuarul Arhivei de folclor*, I, Cluj, 1932, p. 4. Răspunzîndu-i, la 9/21 aprilie 1892, Artur Gorovei îi scrie că G. Weigand apreciază în mod deosebit noua revistă (Ion Apostol Popescu, *op. cit.*, p. 30), referindu-se, desigur, la scrisoarea din 12 aprilie (stil nou) 1892 a savantului german (vezi Maria Luiza Ungureanu, *Scrisorile lui Gustav Weigand către Artur Gorovei*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 12, nr. 6, p. 495).

[10] Data este în mod evident greşită ; corect 1892.

O URMĂ DE DEVĂLMĂȘIE MOȘNENEASCĂ

VASILE CĂRĂBIŞ

În satul Cîmpofeni din județul Gorj s-a moștenit, pînă la colectivizarea generală din 1962, o formă de cosit care păstrează în structura ei urme de devălmășie moșnenească.

Materialele etnografice, referitoare la felul cum se efectua cositul în satul Cîmpofeni, prezintă o importanță pentru studiul istoriei social-agrare din această zonă a Olteniei.

Cîmpia Imuroasa Mică [1], din sus-menționatul sat, este un teren de fîneață ce făcea parte din moșia moșnenilor locali, așezată în zona deluroașă, înclinată de la nord la sud.

Mai întîi trebuie specificat că, în vederea obținerii unui fîn cît mai bun, se recurgea la curățirea cîmpiei de vreascuri. Mărăcinii și lăstarii verzi de pomi și copaci se exterminau prin defrișare. Acțiunea aceasta era rezultatul unei inițiative colective, care se aducea la îndeplinire într-una din zilele lunii martie.

Împărțirea fîneței de aci se efectua în baza unui obicei agrar moștenit „din bătrîni". Cîmpia Imuroasa Mică, înainte de a fi cosită, era supusă unei măsurători după o veche tradiție locală. Pentru a se cunoaște partea de fîneață ce revenea de drept fiecărui moșnean coproprietar al cîmpiei Imuroasa, prevăzută în actele vechi de proprietate, însă nedeterminată topografic, se trecea mai întîi la măsurătoarea cîmpiei. Ajunul zilei de cosit era consacrat numai acestei operații. Pentru efectuarea măsurătorii și cositului, se atrăgea atenția din partea inițiatorilor încă cu o săptămînă și chiar cu două mai înainte, pentru ca fiecare sătean coproprietar să-și organizeze munca astfel, încît în aceste zile nimeni să nu lipsească. Fără participarea tuturor părtașilor, cositul în ziua fixată ar fi devenit inoperativ. În cazuri excepționale, cînd nimeni din ai casei nu putea să exercite cositul, trebuia să se tocmească un om.

---

[1] Numele de Imuroasa vine de la termenele locale frecvente : *im* = murdărie ; *imos* = murdar, soios, noroios ; *a se imoșa* — a se murdări, a deveni soios ; „ce imos ești !", „ia-ți imul de pe tine" etc. (lat. *limus* și *limosus* = noroios, mlăștinos, plin de noroi, soios — I. Aurel Candrea, *Dicționarul enciclopedic ilustrat*).

Rev. etn. folc, tom. 14, nr. 5, p. 407—410, București, 1969

Inițiatorii acestor executări cu date fixe erau de obicei părtașii cu loturile mai mari, așezate la mijlocul cîmpiei. Înștiințarea se făcea verbal, fiecărui părtaș, ca să nu fie nici un motiv de sustragere.

Din întregul teren de fîneață se delimita mai întîi partea familiei Dușe, urmașa armașului Dușe [2], care avea dreptul la 20% din totalul cîmpiei. Măsurătoarea se executa cu „stînjenul lui Dușe" (armașul), în lungime de 1,93 m, *necunoscut în metrologia românească*. Era lucrat din lemn de stejar și, în fiecare an, înainte de cosit, lungimea lui de 1,93 m era verificată cu ajutorul unui metru oficial, din lemn sau metal. Acest stînjen se păstrează „din vechime" la familia Dușe. Ultimul stînjen „al lui Dușe", folosit, a fost moștenit de la bunicul lui Irodion Dușe, ceea ce înseamnă că fusese lucrat în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Menționăm că, cu „stînjenul lui Dușe", se măsura numai fîneața din cîmpia Imuroasa. Restul pămîntului din hotarul satului Cîmpofeni se măsura cu stînjenul de doi metri. O parte din moșneni au folosit și stînjenul lui Cantacuzino, în lungime de 1,96 m.

La cosit, familia Dușe își alegea parcela cea mai bună din fîneață, care se găsea în mod obișnuit pe la mijlocul cîmpiei. După aceea se măsurau parcelele celorlalți coproprietari de o parte și de alta a lotului lui Dușe.

Dacă după împărțirea întregii fînețe se constatau unele nepotriviri în plus sau în minus la unii dintre coproprietari, atunci se recalcula prisosul sau minusul. Surplusul era repartizat în cote egale tuturor părtașilor, iar minusul era recuperat din contribuția tuturor în cote egale. Numai familia Dușe era exceptată de la acest calcul suplimentar, deoarece în trecut armașul Dușe a fost căpetenia cetei de moșneni și cel mai influent om din sat, cum ne dovedesc actele din vremea lui [3]. Excepția a fost de ajuns să se repete de cîteva ori, ca să devină tradiție istorică neîntreruptă.

Operația măsurătorii se efectua într-un deplin acord comun. Preponderența privilegiată a urmașilor lui Dușe, păstrată pînă în zilele noastre, ne demonstrează influența și puterea economică și socială exercitată de secole de către această familie.

Măsurarea fîneței din cîmpia Imuroasa s-a practicat după o tehnică generală în zona geografică din care face parte satul Cîmpofeni.

Cîmpia se măsura începînd cu partea cea mai fertilă, care revenea, cum am arătat mai sus, familiei Dușe. Se înfigeau apoi în pămînt semne de mejdină, din loc în loc, în lungul cîmpiei. Aceste semne alcătuite din bețe de lemn se numeau *țăguri* (sing. *țăgure*). Pe măsură ce se înfigeau țăgurii de către unele persoane, altele culcau în urma lor un lan de fîn cu picioarele, pentru a se croi mejdina între loturile megieșilor.

Lanurile de fîn culcate la pămînt, pentru marcarea mejdinelor dintre curele, se numeau *pavoaie* (sing. *pavoi*), *termen folosit încă frecvent de săteni*.

---

[2] Pe armașul Dușe, venit din Arcani, sat-matcă al Cîmpofenilor, îl întîlnim în documentele locale din secolul al XVII-lea cumpărător de pămînt în Cîmpofeni și Stolojani. Într-un document din 10 mai 1666, Radu Leon voievod îi întărește lui Dușe partea lui de moșie de moștenire răscumpărată din Arcani : „. . . care moșîie au vîndut-o moșu-său Dușăe Buzeștilor drept aspri 60" (Doc. Acad. CLXXXV ; 53). Urmașii colaterali ai lui Dușe, Coiculeștii și Andrășoii, stabiliți în Cîmpofeni, sînt cei dintîi moși întemeietori ai acestui sat. Porțiunea de la mijlocul satului numită Andrășoi își trage numele de la Andraș, rudă cu armașul Dușe. Familia Dușe, în linie bărbătească, s-a stins din viață cu Irodion Dușe, în 1920. Toți Coiculeștii și Andrășoii aveau pămînt în Imuroasa.

[3] Acte aflate la Academia Republicii Socialiste România și în colecția autorului.

După această operație de demarcare a loturilor moșnenești de cosit, dispuse în rînduri paralele, separate prin mejdine sau răzoare, a doua zi se trecea la cositul propriu-zis. În ziua aceea, cît dura cositul, Imuroasa devenea animată. Fînul era cosit în lungul loturilor, de la răsărit la apus, în rînduri paralele numite *pologi* (sing. *polog*). Cînd pologii se uscau — de obicei a doua zi —, se aduna fînul în grămezi numite *copițe* (sing. *copiță*). Acestea erau adunate, la rîndul lor, în grămezi mai mari numite *poșoare* (sing. *poșor*). Apoi fînul era transportat acasă cu carul cu loitre.

Adunatul fînului se practica de asemenea într-o singură zi de către toți părtașii. Urma iarăși o zi animată prin participarea, în primul rînd, a tineretului — băieți și fete, îmbrăcați în haine ,,mai bune''. Suna Imuroasa de cîntul și ,,huhurezatul'' fetelor.

Din cercetările documentelor, moșnenii satului Cîmpofeni au trăit în devălmășie pînă la 20 mai 1778, cînd s-a făcut hotărnicia moșiei întregului sat [4].

Din aceste acte se deduce că urmașii direcți ai armașului Dușe cu rudele lor Coiculeștii și Andrășoii, care în majoritate stăpîneau această cîmpie de fîneață și formau o ceată, au cerut hotarnicilor, din cîte se constată, ca această cîmpie să nu fie hotărnicită și, de comun acord, au continuat s-o stăpînească în devălmășie.

Un caz asemănător de continuare a stăpînirii în devălmășie, după hotărnicia satului, a fost al unor săteni moșneni din Stroiești, sat vecin cu Cîmpofenii.

În iunie 1778, hotărnicindu-se din nou moșia Stroieștilor, patru moși din cei șapte (Stănilă Berca, Bușe Berca, Dicu și Davidoiu — strămoșul Davițoilor de astăzi) ,,n-au poftit a-și cureli moșia, arătînd că, dacă li se vor cureli, se transmută dii prin cramurile cu viile și dii prin pometuri și dii prin livezi, cît și dii prin săliștele caselor, care, după învoirea lor, au rămas să stăpînească de-a valma, după cum și la cealaltă hotărnicie, într-acestaș chip s-au învoit'' [5].

Moșnenii din Stroiești au ieșit însă și ei din devălmășie, probabil în prima jumătate a secolului al XIX-lea, deoarece nici documentele — din cele cunoscute — și nici tradiția nu mai amintesc de această rămășiță de devălmășie.

În Cîmpofeni, însă, devălmășia din Imuroasa s-a impus ca o *strictă necesitate economică colectivă*, la mijloc fiind vorba de creșterea vitelor, care avea o importanță deosebită în gospodăriile sătești, mai ales în regiunile de deal și de munte.

Din cauza tehnicii înapoiate se folosea terenul direct necultivat (pășune naturală)[6].

După cosit, cîmpia Imuroasa devenea islaz de pășune colectivă pînă în primăvara anului următor, cînd iarba ,,era oprită'' pentru fîn. Data ,,opririi'' era ziua de 23 aprilie (Sf. Gheorghe). În acest timp se crea situația grea ca, din lipsa de pășune, fiecare să-și pască vitele ,,pe unde poate'' sau în cadrul gospodăriei individuale. Chiar în perioada cînd cîmpia devine islaz colectiv, vitele erau păzite în mod permanent de copiii familiilor respective. Păşunatul vitelor cornute se practica în două etape : de dimineaţă pînă la prînz (orele 10—11) şi după amiază de la orele 3—4 pînă la „asfinţitul'' soarelui. Păzitorii de vite trebuia să fie permanenţi, pentru că în jurul cîmpiilor de fîneţe se aflau livezi de pruni, podgorii de vii şi culturi de porumb.

---

[4] Doc. orig., Acad. Republicii Socialiste România, CLXXXV, 97.

[5] Doc. orig., Acad. Republicii Socialiste România, CLXXXV, 19.

[6] Vezi H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, 1958, p. 282.

În concluzie, o notă caracteristică a acestui cosit devălmaş a fost unitatea indestructibilă şi continuitatea lui în acest sat. Cînd au fost cazuri de vînzări-cumpărări, aceste operaţii au avut loc numai între moşnenii localnici, ca să nu se producă nici o dificultate celorlalţi moşneni în muncile lor colective ca : îngrijirea terenului prin defrişare, cositul, adunatul şi transportul fînului, care se efectuau — cum am arătat — în zile fixe. Aşadar, această fîneaţă s-a păstrat sute de ani sub formă de devălmăşie, dintr-o necesitate economică sătească, devenind tradiţie cu un frumos şi interesant obicei.

NOTE ŞI RECENZII

OBSERVAŢII PE MARGINEA UNEI ANTOLOGII A MUZICII POPULARE DIN EGIPT*

Se remarcă împrejurarea oarecum ciudată că muzica folclorică a teritoriilor care au cunoscut cîndva civilizaţii gigantice (China, Mesopotamia, Egiptul) a ajuns în atenţia specialiştilor la urma tuturor celorlalte. O explicaţie este aceea că interesul manifestat faţă de cultura muzicală antică şi, în legătură cu ea, faţă de muzica zisă „clasică“ (ori „savantă“, ori naţională, ori „de curte“) a popoarelor respective a fost atît de copleşitor, încît multă vreme muzica populară (ţărănească) a rămas aproape total ignorată, dacă nu i s-a contestat chiar existenţa. Egiptul este simptomatic în această privinţă.

Numai după ce investigaţiile de tip arheologic (asupra naturii instrumentelor muzicale, a funcţiei sociale a muzicii şi dansului, a sistemului de notaţie etc.) şi-au epuizat resursele documentare, iar analogiile cu muzica „de curte“ s-au dovedit nu arareori inoperante, a fost luată în seamă în cele din urmă şi muzica folclorică — bineînţeles, în spiritul aceleiaşi strădanii de reconstituire a muzicii vechiului Egipt[1]. În etapa următoare, studiile de arheologie muzicală intră într-un declin vertiginos. Cele avînd ca obiect muzica „savantă“ fuzionează cu domeniul, mai nou, al „muzicii de expresie arabă“[2]. Muzica populară e observată mai mult prin adiacenţă la etnomuzicologia africană sau în cadrul organologiei comparate[3].

În acest context, aportul muzicologului român Tiberiu Alexandru se dovedeşte fundamental.

---

* Setul de discuri „La musique populaire d'Égypte" editat la Cairo, anul trecut, sub auspiciile Ministerului Culturii al Republicii Arabe Unite, de către Tiberiu Alexandru.

[1] Continuînd observaţiile lui Villoteau (*Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux, De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, în *Description de l'Égypte*, tomurile XIII şi XIV), cel care a iniţiat de altfel şi studiile asupra muzicii populare egiptene, autori ca H. Hickmann (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Caire . . . , Instruments de musique*, Cairo, 1949 ; *Miscellanea musicologica* în „Bulletin de l'Institut d'Égypte", 1951 ; *La musicologie pharaonique*, Kehl, 1956 ; *Quarante cinq siècles de musique dans l'Égypte ancienne*, Paris, 1956), C. Sachs (*Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin, 1921) adîncesc problemele muzicii Egiptului antic, apelînd şi la comparaţii cu muzica folclorică contemporană.

[2] Noţiunea cuprinde în sfera ei muzica mai multor popoare, trăitoare între Bagdad şi Cordoba, aflate de-a lungul vremii sub dominaţia culturii arabe. Bibliografia acestui, astăzi vast, domeniu muzicologic debutează în anul 1842 (R. G. Kiesewetter, *Die Musik der Araben nach den Originalquellen*, Leipzig) şi culminează cu scrierile şi traducerile din teoreticienii clasici arabi ale baronului R. D. Erlanger (*La musique arabe*, 6 vol., Paris, 1930—1959), organizatorul primului congres de muzică arabă, la Cairo în anul 1932.

[3] În special studiile lui A. Schaeffner şi ale unor muzicologi ca J. Duchesne, M. Guillemin, F. Galpin, W. Stander.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p., 411—427, Bucureşti, 1969

Bucurîndu-se de prestigiul de a fi furnizat tezaurul cultural care a stat la temelia elaborării primelor studii științifice asupra muzicii populare europene (B. Bartók) și de a fi dat etnomuzicologiei mondiale pe unul dintre cei mai străluciți întemeitori ai ei (C. Brăiloiu), țara noastră a fost solicitată de către conducerea de stat a Republicii Arabe Unite să ofere, în persoana lui Tiberiu Alexandru, îndrumarea științifică necesară dezvoltării Centrului de cercetări de muzică populară egipteană de la Cairo.

REPUBLIQUE ARABE UNIE — MINISTERE DE LA CULTURE
الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة
UNITED ARAB REPUBLIC — MINISTRY OF CULTURE
VEREINIGTE ARABISCHE REPUBLIK - MINISTERIUM FUR KULTUR
الأغاني والموسيقى الشعبية المصرية
LA MUSIQUE POPULAIRE D'EGYPTE
THE FOLK MUSIC OF EGYPT
DIE VOLKSMUSIK ÄGYPTENS

Partea cea mai substanțială a acestei misiuni au constituit-o expedițiile folclorice desfășurate, în perioada martie 1965 — noiembrie 1967, cu scopul de a sonda și delimita zonele folclorice reprezentative ale țării[4]. Pentru comunicarea cu populația și pentru notarea fonetică a textelor, folcloristul român a beneficiat de colaborarea domnului Emil Azer Wahba, cercetător al cîntecului popular egiptean. Expediţia s-a bucurat de asemenea de solicitudinea personală a dr. Saroite Okacha, ministru al culturii din R. A. U., în rezolvarea multiplelor dificultăţi organizatorice.

---

[4] 1965, 29—30 martie în Delta Nilului (reg. Sarqiya), 11—25 iunie în Delta Nilului (reg. Daqahliya și Dumiat); 1966, 4—18 martie, în zona Assuan și Qena, 27 mai—1 iunie în Peninsula Sinai, 14—30 noiembrie în regiunea Sarqiya; 1967, între 6 februarie și 4 noiembrie de-a lungul văii Nilului pe un itinerar zig-zagat.

Pentru a surprinde sau reconstitui manifestările muzicale în desfăşurarea lor obişnuită, autentică, majoritatea imprimărilor au fost făcute în aer liber. Nici un fel de intervenţii ,,regizorale'' sau ,,tehnice'' n-au alterat adevărul mărturiilor sonore, aparatajul (magnetofon stereofonic de tip Sony, cu viteza de rulare de 19 cm/sec.) fiind întotdeauna plasat în funcţie de sursă şi nu invers. Un considerabil spor de valoare documentară se adaugă astfel calităţilor grafice excepţionale ale imprimărilor (o întinsă gamă de frecvenţă şi armonice superioare, claritate, ,,adîncime'' etc.).

Măsura valorii ştiinţifice a materialului cules o întregesc documentele auxiliare ale înregistrărilor : fişe de informatori, de instrumente, de repertorii, de genuri şi obiceiuri etc., precum şi cîteva sute de clişee fotografice, alb-negru şi diapozitive color, realizate de acelaşi culegător, în spiritul celei mai bune tradiţii metodologice [5].

Îmbogăţind astăzi colecţiile de folclor muzical ale Republicii Arabe Unite, această impresionantă recoltă (însumînd aproximativ 21 de ore de muzică) constituie, fără îndoială, o performanţă demnă de invidia oricărei etnomuzicologii naţionale.

Editarea celor două discuri antologice (D 30 cm, microsillon, 33 turaţii) [6] reprezintă încununarea, pe planul valorificării culturale, a acestei întreprinderi.

Selecţia şi orînduirea documentelor sonore — în număr de 38 — îmbină eficient şi ingenios două criterii fundamentale pentru înţelegerea fenomenului muzical folcloric: criteriul funcţional şi cel morfologic. Astfel, sumarul discurilor înşiră : Cîntece de muncă (piesele nr. 1—4), Folclorul obiceiurilor : funerare (nr. 5—6), la naştere (nr. 7—10), la nuntă (nr. 11—15), Cîntece epice (nr. 16—17), Cîntece cu ritm liber (nr. 18—22), Cîntece cu ritm organizat (nr. 23—27), Cîntece de dans (nr. 28—31), Dansuri (nr. 32—37), Piesă instrumentală (nr. 38).

Mapa discurilor mai conţine o broşură de texte explicative, în limbile arabă, franceză, engleză şi germană, bogat ilustrată fotografic şi completată cu o hartă a localităţilor de origine a fiecărei piese. Avînd consistenţa unui studiu introductiv, textul broşurii se compune din trei părţi : (a) genurile şi caracteristicile muzicii populare egiptene, (b) instrumentele muzicale ale poporului egiptean, (c) prezentarea propriu-zisă a pieselor conţinute pe discuri (cu denumirea, genul, formaţia instrumentală ; numele, vîrsta şi originea fiecărui interpret etc.).

Muzica populară a Egiptului reprezintă confluenţa unor surse etnice, religioase şi geografice diverse : autohtone, arabe, nubiene, berbere, iraniene, turce ; mahomedane, copte, creştin-ortodoxe ; africane, asiatice, mediteraneene.

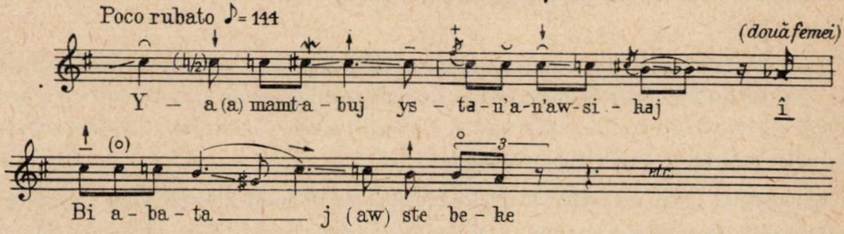
---

[5] Materialul a constituit şi subiectul unor comunicări şi conferinţe susţinute de Tiberiu Alexandru la Institutul de etnografie şi folclor (25 ianuarie, 8 februarie, 7 şi 21 martie 1968), la sediul Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România (15 aprilie 1968), la colocviul organizat de Universitatea din Timişoara (15 martie 1968), la cel de-al XV-lea Congres al Asociaţiei folcloriştilor iugoslavi (Jaice-Bosnia, 14 şi 16 septembrie 1968) etc.

[6] Este de regretat faptul că nu s-au putut găsi mijloacele necesare pentru echivalarea stereofonică a gravurii pe disc cu banda magnetică.

Totuşi varietatea de genuri, stiluri şi instrumente muzicale nu este atît de mare pe cît s-ar putea crede. Se poate spune, spre pildă, că în vreme ce zonele meridionale ale Egiptului oglindesc preferinţa pentru melodii diatonice, de structură penta şi prepentatonică, cu ambitus larg (piesele *18, 23, 31*), în celelalte zone predomină melodii oligocordice construite pe (două-trei) sunete foarte apropiate, la intervale caracteristice recitativului (de tipul litaniei) şi vorbirii : ton, semiton, terţă mică, rar cvartă, şi microintervale (subdiviziuni ale semitonului [7]) :

(5) LAMENTAȚIE


Poco rubato ♪= 144
(două femei)
Y – a (a) mamt-a - buj ys - ta - n'a-n'aw-si - haj î
Bi a - ba - ta j (aw) ste be - he
etc.

Se poate spune de asemenea că melodiile din zona Golfului şi Canalului de Suez au, în cea mai mare parte, un caracter melismatic (moderat), în opoziţie cu caracterul predominant silabic al melodiilor din celelalte zone, sau că populaţia de origine arabă, spre deosebire de ceilalţi locuitori, nu foloseşte aproape de loc instrumente muzicale ş. a. În schimb, anumite trăsături de ordin ritmic şi agogic, arhitectonic sau ţinînd de tehnica acompanierii şi execuţiei muzicale sînt comune întregii ţări, pînă dincolo de hotarele ei. Vom semnala cîteva dintre ele.

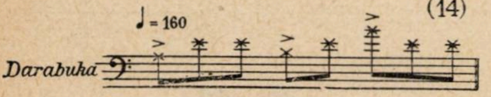
Ritmul, datorită rolului important pe care îl deţine în această muzică, devine criteriu de clasificare, hotărnicind două mari categorii : a) melodii cu ,,ritm organizat'', cîntate în grup, b) melodii cu ,,ritm liber'', cîntate solistic (vocal sau instrumental).

Categoria ,,ritmului organizat'' are ca element definitoriu un, numit de noi, *suport ritmic* în chip de acompaniament, care încadrează desfăşurarea părţii melodice. Rolul lui nu se rezumă la însoţirea melodiei. Prin repetarea obstinată a aceluiaşi desen el pune în mişcare şi antrenează în felul roţilor angrenate întreaga alcătuire sonoră, provocînd improvizaţia melodică şi ritmică. Pare a fi un principiu de bază al mai tuturor genurilor muzicii populare egiptene (dar şi al muzicilor înrudite cu ea). Se manifestă fie sub forma unui ,,refren'' (vocal) — de obicei foarte scurt şi elementar ca structură—revenind cu riguroasă periodicitate (piesele 2, *3*, spre pildă)[8], fie sub înfăţişarea unei formule ritmice, instrumentate la două sau trei nivele, în realizarea grupului acompaniator (instrumente de percuţie, bătăi în palme, paşi[9]— piesele *6*, *23* — 25, *31*, 33) :

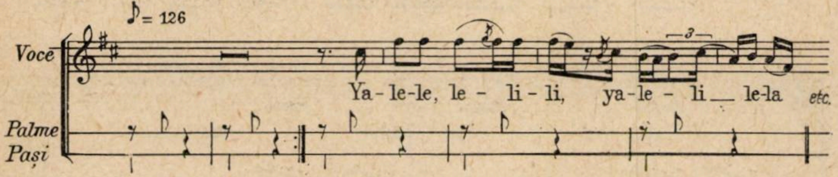
---

[7] Acestea din urmă au aparenţa unor elemente muzicale aditive, modelate după sensul şi metrica textului poetic. Adeseori însă, între cele două tipuri modale (,,tonice'' şi ,,cordice'') se pot stabili numeroase înrudiri, ceea ce face discutabilă graniţa severă pe care unii teoreticieni o aşază între ele. În acest sens sînt interesante soluţiile teoretice noi pe care le aduce Jaques Chailley în al său *Essai sur les structures mélodiques* (în ,,Revue de musicologie'', 1959).

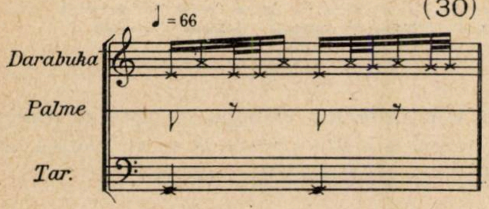
(14)


♩= 160
Darabuka

(23) MARBU

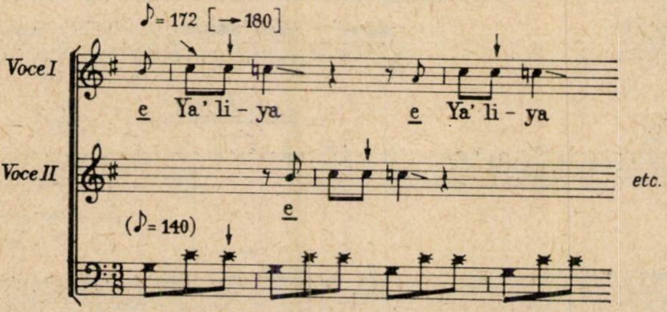

♪= 126
Voce
Palme
Paşi
Ya - le-le, le - li - li, ya - le - li__ le-la etc.
3

(30)


♩= 66
Darabuka
Palme
Tar.

Piesa nr. 6 prezintă un caz interesant de raport iraţional, din punct de vedere metric, între suportul ritmic şi dialogul vocal :

(6) DANS FUNERAR


♪= 172 [→180]
Voce I
e Ya' li - ya
e Ya' li - ya
Voce II
e
etc.
(♪= 140)

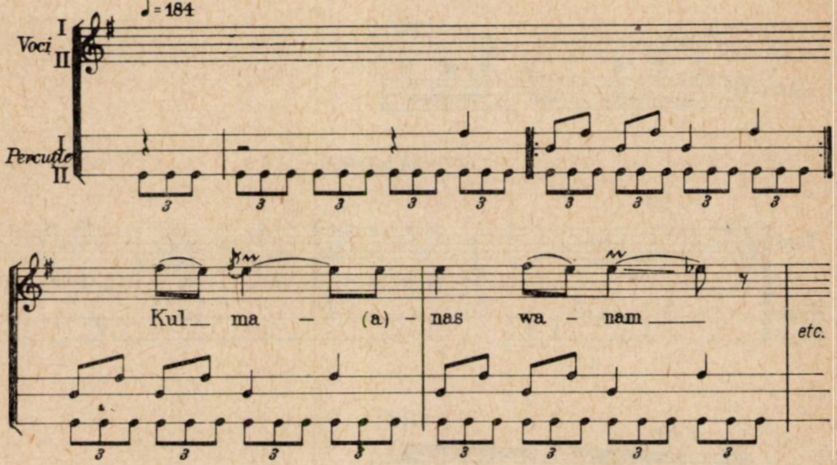
---

[8] Notarea fonetică a textelor am făcut-o în colaborare cu dl. Emil Azer Wahba. Cifrele cu caractere cursive indică piesele ce se află transcrise, fragmentar, în articolul de faţă.

[9] Uneori înlocuiţi de simpla legănare a corpului schiţînd o intenţie de dans.

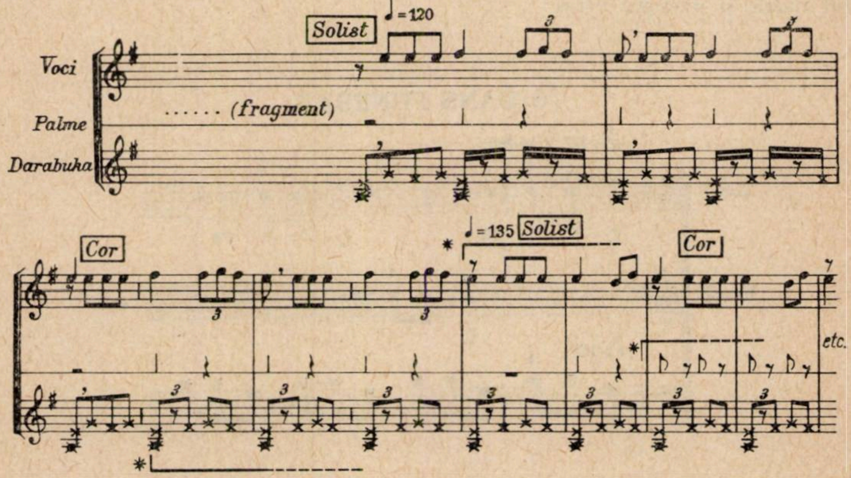
Alteori, suportul ritmic însuși este construit pe două unități metrice diferite :

(24) LAGHA


♩ = 184
Voci I II
Percuție I II
3
Kul — ma — (a) - nas wa - nam —
etc.

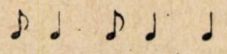
Funcția motorică a suportului ritmic e ilustrată, spre exemplu, de faptul că schimbarea formulei ritmice, la percuție (în vederea trecerii la o altă mișcare, la un alt motiv), se face înainte ca solistul și corul să fi încheiat fraza muzicală a mișcării precedente :

(29) RAKSET ES SAFK


Solist
♩ = 120
Voci
Palme
Darabuka
...... (fragment)
3
Cor
♩ = 135
Solist
Cor
*
etc.

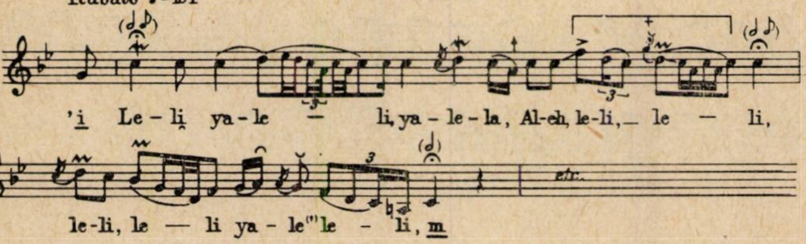
Metrul acestor suporturi ritmice, ca și al muzicii egiptene în general, este de tip binar, ritmul fiind clădit cel mai adesea din celule simple în care alternanța duratelor, egale sau diferite (în raport de 1 : 2 și 2 : 1, mai rar 2 : 3 și 3 : 2), amintește sistemele ritmice denumite de C.

Brăiloiu ,,giusto-silabi bicron'', respectiv ,,aksak''. Cea mai frecventă formulă de suport ritmic este[10]:



Cea de-a doua categorie, a melodiilor cu ,,ritm liber'' — de obicei cîntate solistic[11] —, este dominată de aşa-numitul ,,mawal'', gen analog doinei atît prin sfera tematică a textelor poetice, cît şi prin caracterul improvizatoric al desfăşurării melodice. Poate fi întîlnit pe tot întinsul ţării sub diferite înfăţişări modale, purtînd pe alocuri amprentele unor intonaţii caracteristice : semitonul diatonic uşor lărgit, terţa ,,neutră'' şi multe sunete fluctuante de la o formulă melismatică la alta (piesele 20—22). ,,Namim''-ul (descoperit, ca gen autonom, de autorul antologiei în cursul cercetărilor amintite) este o melodie tipică ,,de ascultat'', faţă de interpretarea căreia asistenţa manifestă o deosebită exigenţă. Piesa nr. 18 surprinde exclamaţiile de apreciere care punctează improvizaţiile succesive — în emulaţie — ale celor doi cîntăreţi. Această piesă este remarcabilă şi prin puritatea conturului ei pentatonic (modurile II şi IV îmbinate prin procedeul metabolei). Exclamaţia caracteristică acestui gen : ,,Ya, leil, leili'' (,,O, noapte, noaptea mea'') a sugerat autorului antologiei — cu ocazia unei comunicări — analogii posibile cu acel ,,lele, lele'' al doinelor de dragoste nord-dunărene[12].

(18) NAMIM


Rubato ♪=184
'i Le-li ya-le — li, ya-le-la, Al-eh, le-li, — le — li,
le-li, le — li ya - le(')le - li, m
etc.

Cîntecul de mînat cămilele (piesa nr. 1) este pomenit ca gen muzical favorit al beduinilor încă din perioada preislamică. ,,Strofele'' cîntecului (de obicei epic) sînt cîntate succesiv de către conducătorii grupelor de cămile care formează caravana. În felul acesta, cîntecul împlineşte pe lîngă rostul de a colora lunga monotonie a drumului şi unul practic, acela de a menţine trează legătura dintre membrii convoiului. Este pentru prima oară cînd acest gen, ca şi ,,marbu''-ul (piesa nr. *23*), este înregistrat cu mijloace mecanice.

---

[10] Interesantă şi pentru analogia cu frecvenţa aceleiaşi formule în ritmul jocurilor şi refrenelor de colindă româneşti.

[11] Piesa nr. 5 ilustrează probabil o subcategorie de *rubato* : deşi în ritm ,,liber'', cele două cîntăreţe realizează o perfectă simultaneitate. Fenomenul a putut fi observat şi în cîntecele propriu-zise din folclorul nostru (ardelenesc, de pildă).

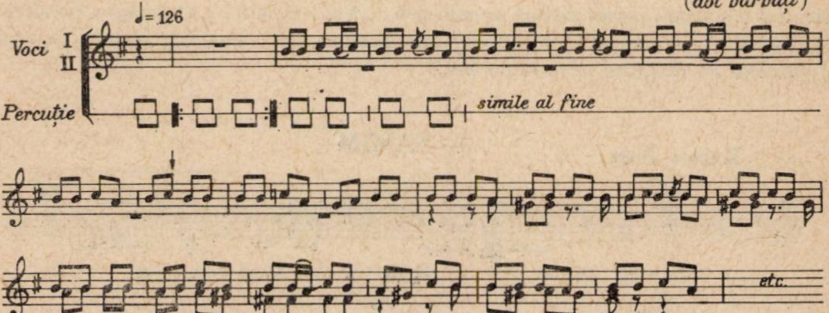
[12] Faptul că refrenul apare numai în acest gen, lăutăresc (prin similitudinea sonorizării şi posibilitatea de adaptare a sensului, a fost preluată *funcţia* de refren — exclamaţie), precum şi existenţa în folclorul nostru a termenilor ,,caval'' şi ,,taxîm'' (vezi mai departe) întăresc presupunerile amintite.

Printre melodiile instrumentale, cu ritm şi formă liberă, caracteristice sînt aşa-numitele „taxîm”-uri, cu rol de preludiu sau de interludiu la piese instrumentale ample (piesa nr. 38).

Alte două trăsături generale pentru muzica populară a Egiptului sînt : caracterul *omofon* şi *dialogat* al manifestărilor muzicale.

În cadrul unitar al *omofoniei* (care implică, indiferent de amploarea formaţiei sau grupului de interpreţi, suprapunerea la unison sau octave a aceleiaşi linii melodice), autorul discurilor semnalează tendinţe şi forme incipiente de cîntare *polifonică*, precum : *eterofonii* (rezultate din suprapunerea nu totdeauna exactă a părţii instrumentale peste cea vocală), *parafonii* (însemnînd intonarea aceleiaşi melodii, simultan, la intervale de cvartă ori cvintă), *burdonarea* (ison), precum şi forme mai evoluate, ca : suprapunerea începutului de frază al unei părţi dialogate peste sfîrşitul de frază al celeilalte părţi sau intonarea paralelă a două linii melodice diferite (polifonie propriu-zisă), ca în exemplul următor :

(25) TAK

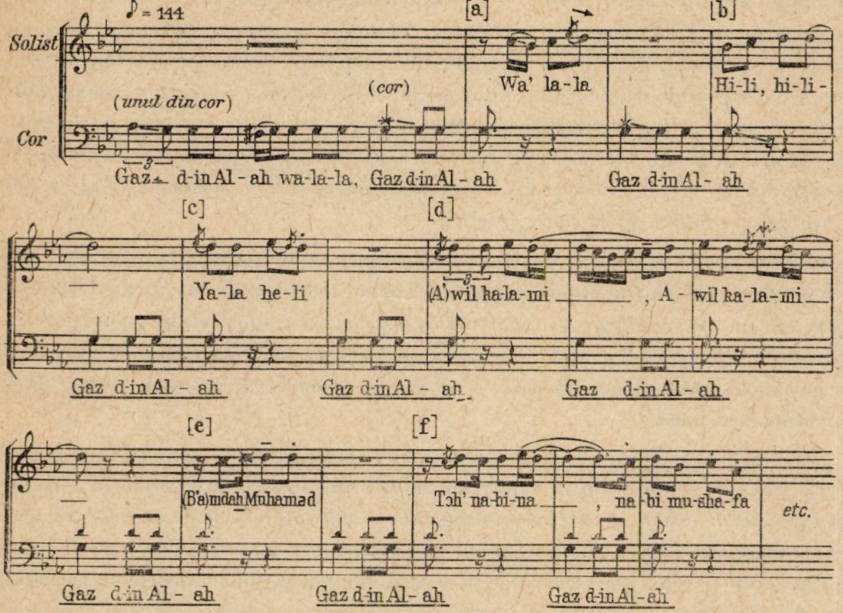


fie prin continuarea părţii solistice, improvizate, deasupra refrenului vocal (piesa nr. 23)

Forma dialogată a pieselor muzicale apare în următoarele ipostaze : (1) *solist şi cor* — în vreme ce corul revine invariabil cu un refren (muzical şi literar, sau numai muzical), solistul : (1.a.) repetă variat aceeaşi frază (a corului) sau (1. b.) improvizează pe alte motive ; (2) *două grupuri*, inegale, de voci, răspunzîndu-şi cu aceeaşi frază muzicală în care versurile sînt : (2.a.) cîntate consecutiv de către ambele grupuri, (2.b.) repetate, fiecare, de către cele două grupe sau (2.c.) grupa mai numeroasă revine cu un refren (literar).

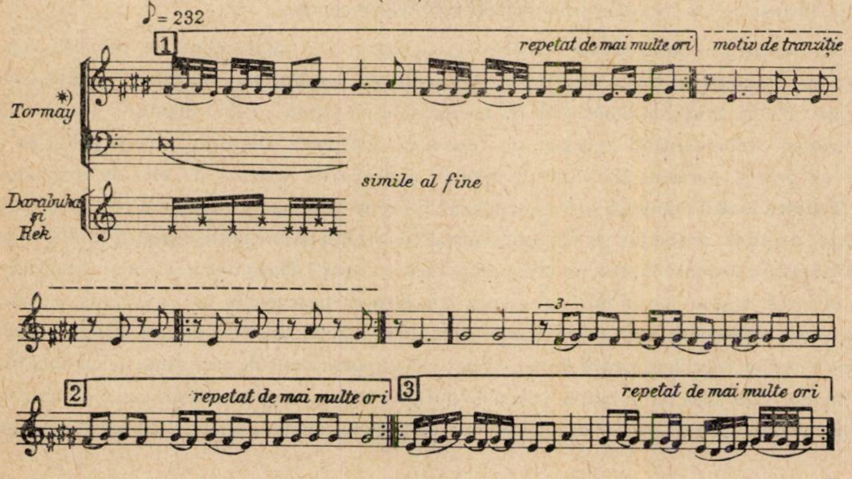
Din punct de vedere arhitectonic, melodiile populare egiptene prezintă alte cîteva trăsături de largă valabilitate. Pe plan general este foarte frecvent întîlnită, indiferent de gen, *alternanţa mişcărilor*, la intervale de timp nu prea mari. Aceasta implică pe lîngă schimbarea valorii metronomice a pulsului şi modificarea suportului ritmic, uneori a sistemului ritmic, a modului (sau macamului) şi chiar a instrumentaţiei (pisele nr. 16, 22, 28, 30, 33, 36, 38). În planuri mai apropiate sînt caracteristice : *improvizaţia liberă*, uzînd în cazul unor cîntece epice, spre exemplu de formule cu rol fix — introductiv, median, de încheiere — (piesa nr. 24), *repetarea variată* a aceluiaşi motiv sau frază (piesa nr. 7), *repetarea fără modificări* a unui singur motiv (piesele nr.9, 10), *dezvoltarea* unei celule sau a unui motiv cu reveniri la forma inițială (piesele nr. *3*[13], *25* — primul cîntăreț, *31* — partea solistică):

(3) CÎNTEC PESCĂRESC


♪ = 144
[a]
[b]
Solist
Cor
(unul din cor)
(cor)
Wa' la-la
Hi-li, hi-li-
Gaz d-in Al-ah wa-la-la, Gaz d-in Al-ah
Gaz d-in Al-ah
[c]
[d]
Ya-la he-li
(A)wil ka-la-mi, A-wil ka-la-mi
Gaz d-in Al-ah
Gaz d-in Al-ah
Gaz d-in Al-ah
[e]
[f]
(B'a)mdah Muhamad
Toh' na-bi-na, na-bi mu-sha-fa
etc.
Gaz d-in Al-ah
Gaz d-in Al-ah
Gaz d-in Al-ah

Lanțul de motive sau fraze, repetate fiecare de un număr de ori, caracteristic melodiilor de dans (piesele nr. *32*, 36):

(32) DANS


♪ = 232
1
repetat de mai multe ori
motiv de tranziție
*)
Tormay
simile al fine
Darabuka și Rek
2
repetat de mai multe ori
3
repetat de mai multe ori

*) *variantă de clarinet dublu*

precum și conturarea unor „*strofe*” melodice (piesele nr. *5*, 14, *23*, 33).

---

[13] Intervențiile solistului se înșiră astfel: (a) nucleul *do—re*, (b) augmentat melodic, apoi (c) un nou nucleu melodic *mi bemol—re* și (d) îmbinarea ambelor nuclee, (e) revenirea primului nucleu, (f) o nouă ipostază dezvoltată a îmbinării celor două nuclee etc.

Instrumentarul popular[14] egiptean cuprinde un număr destul de mare de tipuri şi variante. O parte din ele par a fi moştenite din antichitate, precum : fluierul de trestie, *sufara*, cu şase găuri pentru degete şi liber la ambele capete ; clarinetul dublu, *argul*, pomenit în inscripţiile Vechiului Imperiu (2900—2060 î. e. n.) ; *qithar*-ul (sau *tambur*-ul), asemănător lirei antice greceşti, cu strune metalice acordate pentatonic. Altele sînt de provenienţă mai nouă sau incertă, ca timp şi loc, precum : *mizmar*-ul, specie de oboi popular ; *semsemya*, instrument cu coarde ciupite (variantă a tamburului), cu acordaj pentacordic dorian şi cutie de rezonanţă de formă trapezoidală ; *rabab*-ul (sau *rababa*), instrument cu arcuş şi poziţie verticală de cîntare, avînd cutia de rezonanţă făcută dintr-o nucă de cocos decalotată şi acoperită cu o membrană de piele şi două corzi din păr de cal, acordate la secundă mare sau cvartă[15] ; *kamanga*, vioara occidentală, dar cu acordaj şi tehnică de execuţie speciale.

Instrumentele de suflat au de obicei cîteva variante de construcţie sau numai de dimensiune. Aşa sînt variantele fluierului (cel mai mare numit întotdeauna *kawal*), ale *argul*-ului (de la 25 pînă la 250 cm, cu modificări ale raportului şi poziţiei celor două tuburi sonore), ale *mizmar*-ului (între 30 şi 62 cm). Cînd se află în aceeaşi formaţie instrumentală variantele mici sînt purtătoarele melodiei, cele mijlocii dublează la octavă pe primele, iar cele mari susţin un ison pe fundamentala armonică.

Instrumente de percuţie, membranofone sau idiofone, sînt relativ puţine ca număr de tipuri, dar joacă un rol deosebit de important în instrumentaţie. Astfel, tobe cu o membrană : *darabuka* (sau *tabla, dohola*) de formă tronconică ; *rek* sau *daff* (specie de dairea), cu variante de dimensiuni mai mari, *hanna* şi *bandîr* ; *tar*-ul (tamburină fără accesorii sunătoare, frecvent întîlnită în ţinuturile meridionale) ; *nakrazan*-ul şi *baza*, ţimbale de mici dimensiuni. O singură tobă mare cu două membrane, *tabla-baladi*, lovită cu două baghete, dintre care una groasă, cealaltă foarte subţire (înrudită cu *daul*-ul balcanic) ; în sfîrşit, o seamă de cineli mici (între 6 şi 10 cm D), numite *sagat, tura*, legate cîte două de degetele ambelor mîini, sînt utilizate mai ales de către dansatoare, altele mai mari, numite *kas, nakus*, apar în diverse formaţii instrumentale de cult (ultimul, însoţit de un trianglu, este utilizat în biserica coptă).

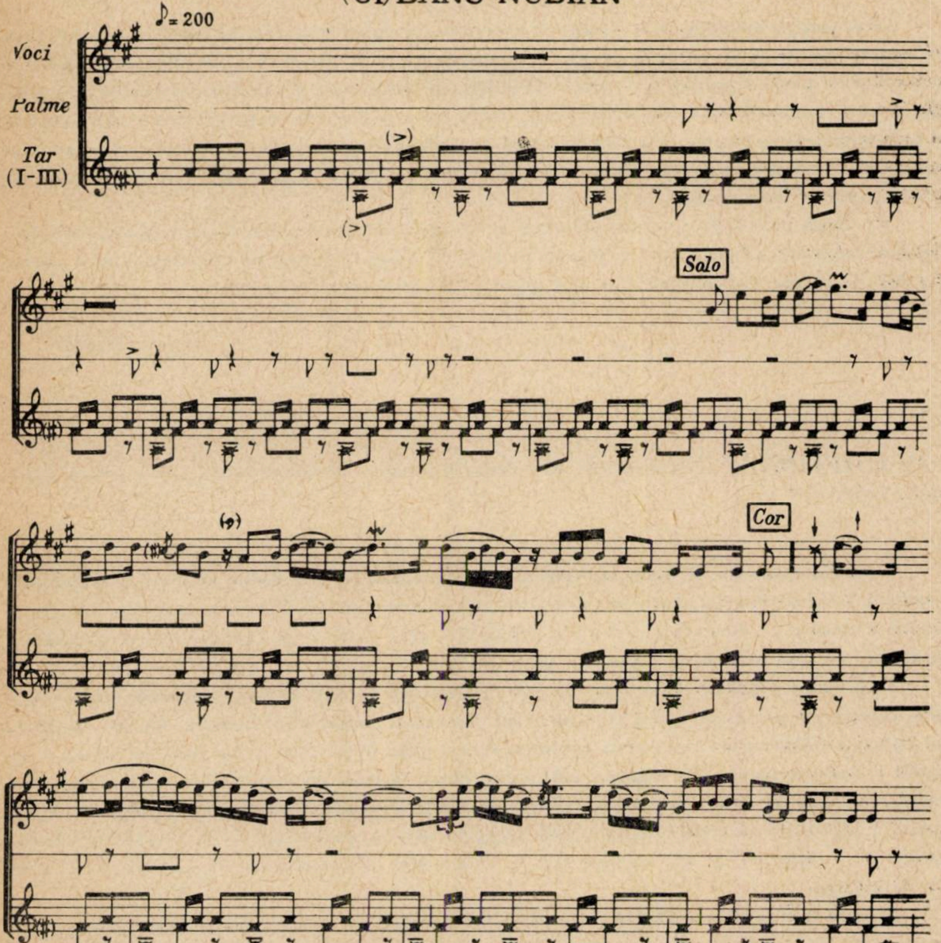
La această enumerare se cuvine să adăugăm un instrument de percuţie aproape nelipsit în muzica de dans, înlocuind, la populaţia arabă, pe celelalte, anume : *bătaia în palme*. Rolul muzical străvechi al bătăilor din palme este atestat deopotrivă de către frescele reprezentînd grupuri de femei ce schiţează simultan acest gest, ca şi de plăcile de fildeş, perechi, în chip de palme, descoperite alături de alte instrumente muzicale. Tehnica lovirii palmelor între ele diferă uneori de la un grup etnic la altul, de la un gen la altul. Aşa, de pildă, arabii lovesc vertical şi glisat cu una din palme peste cealaltă ţinută în poziţie fixă. Alţii lovesc deodată lateral ambele palme făcute ,,căuş''. Dacă uneori ele marchează, simplu, timpii măsurii, alături de un *tar* sau o *darabuka*, alteori intervenţia lor, spontană sau dirijată, ia înfăţişarea unor complicate fraze ritmice (piesele nr. 23, 26, 29, *31* şi altele). Instrumentelor de percuţie le revine rolul important de a realiza acel suport ritmic de care pomeneam mai înainte. Percuţia apelează, însă nu numai la valori de durată. Prin asocierea a două sau trei instrumente de acelaşi fel sau diferite, ca şi prin lovituri deosebite ca intensitate şi loc pe suprafaţa membranei, se cîştigă valori *dinamice*, de *timbru* şi de *înălţime*[16], care, împreună cu partea vocală sau instrumentală purtătoare a melodiei, dau partiturilor o savoare specifică :

---

[14] Există şi unul ,,clasic'', orăşenesc, aproape total diferit.

[15] Cu totul excepţional, în unele cîntece epice, acordajul celor două corzi este la unison, amintind vechea *rababa* solistică.

(31) DANS NUBIAN



Instrumentiştii, numiţi *alati* (de la *alat* — unealtă), sînt în exclusivitate profesionişti. Ei se deplasează dintr-o localitate în alta în grupuri de doi pînă la şase muzicanţi, aparţinînd aceleiaşi familii, însoţiţi uneori de dansatoare profesioniste, pentru a participa la diferite festivităţi obşteşti sau familiale. Formaţiile instrumentale caracteristice, ilustrate şi de cele două discuri, se alcătuiesc cel mai adesea dintr-un instrument de suflat, sau cu coarde, şi una sau două tobe. Formaţiile mai ample cuprind trei instrumente de acelaşi fel şi una (*darabuka* ori *tabla-baladi*) sau două tobe (*darabuka* şi *tar*, *darabuka* şi *rek*, etc.). Piesa nr. 38, instrumentală,

---

[16] Fineţea tactilă a instrumentiştilor (la *darabuka* şi *tar*) este comparabilă cu aceea pe care o solicită instrumentele cu coarde ciupite sau cu arcuş ; în piesele nr. 16 şi 38, spre exemplu, *darabuka* dezvoltă un adevărat contrapunct ritmic şi *melodic*.

,,de ascultat'', care încheie discul al doilea, scoate în evidenţă, pe lîngă posibilităţile tehnice ale *rabab*-ului şi măiestria tehnică a interpretului, următoarea formaţie ,,orchestrală'' : un *rabab* solist, alte trei *rababa* de acompaniament, un *sufara*, un *rek* şi o *darabuka*.

★

Atît pentru melomanul obişnuit, cît şi pentru specialistul deprins să caute, fără *parti-pris*-uri, semnificaţiile si structurile proprii fenomenului supus observaţiei, muzica imprimată pe aceste discuri poate însemna o revelaţie. Robusteţea ritmurilor, acurateţea desenelor melodice, echilibrul şi economia îmbinărilor timbrale, sinceritatea şi discreţia exprimărilor poetice contrazic categoric ceea ce imprimările comerciale şi de consum radiofonic ne-au obişnuit să luăm drept muzică a Orientului apropiat. Este o muzică frumoasă fără a fi ,,exotică'', un melos cu reale virtuţi estetice universale.

Pe lîngă calităţile de ordin editorial şi excepţionala lor valoare documentară, discurile ,,Muzicii populare a Egiptului'' au marele merit de a fi pus în circulaţie internaţională o seamă de valori culturale, cu vechime milenară, pînă acum aproape total ignorate.

Iosif Herţea

I. C. CHIŢIMIA, *Folclorişti şi folcloristică românească*, Bucureşti, Edit. Acad., 1968, 408 p.

Volumul reuneşte, în nouă capitole, studii şi comunicări mai vechi, apărute în majoritate în revista Institutului de istorie şi teorie literară al Academiei (,,Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor'', ,,Revista de istorie şi teorie literară''), dar şi în alte publicaţii (,,Limbă şi literatură'' — vezi indicaţiile autorului la p. 14).

Deşi ordinea apariţiei lor este diferită în timp (cf. p. 14), autorul respectă, cum era şi firesc, cronologia personalităţilor şi a operelor acestora, organizînd pentru lector imaginea unei istorii a folcloristicii româneşti compuse din analiza activităţii celor mai de seamă contribuţii în acest domeniu. Se regăsesc astfel împreună, în baza principiului enunţat în capitolul introductiv, cum că ,,o istorie a folcloristicii româneşti nu poate fi scrisă fără cunoaşterea aprofundată a activităţii efectuate de un număr de folclorişti de seamă'' (p. 7), V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, T. T. Burada, S. Fl. Marian, Gr. G. Tocilescu, A. Lambrior, M. Gaster, G. I. Pitiş şi D. Stăncescu.

Fiecare dintre ei beneficiază de studiul contribuţiei pe tărîmul folcloristic, conexat cînd este cazul cu date biografice sau cu referinţe la opere din alt domeniu, cînd acestea sînt necesare pentru lămurirea operei folcloristice (T. T. Burada, S. Fl. Marian, Gr. G. Tocilescu, A. Lambrior, M. Gaster, G. I. Pitiş, D. Stăncescu).

Toate capitolele se încheie cu o bibliografie concepută destul de larg, care include şi lucrări din domenii înrudite ; în felul acesta contribuţia autorului la mai buna cunoaştere a activităţii folcloriştilor studiaţi tinde să devină cît mai completă.

Rostul studiilor, de a defini ce aduce nou fiecare dintre personalităţile înfăţişate, şi prin aceasta dezvoltarea ştiinţifică a cercetării folclorice româneşti, este împlinit şi îmbogăţit cu corectări de istorie a folcloristicii ce reprezintă contribuţii ştiinţifice demne de reţinut. Este cazul capitolului intitulat : *Vasile Alecsandri şi poezia populară românească* (p. 15—36), unde, alături de sublinierea meritelor poetului ca ,,descoperitor şi valorificator al capodoperelor folclorului românesc'', este revizuită ideea acreditată conform căreia ar fi intervenit în creaţia populară, mistificînd-o. Arătînd că Alecsandri nu a cules folclorul numai pentru a fi în consonanţă cu moda romantică a epocii, ci şi pentru că se simţea ,,implîntat cu toată fiinţa lui într-o creaţie de mare valoare artistică'' (p. 21) şi îl înţelegea într-un fel ştiinţific, modern, preconizînd culegerea de variante [1], I. C. Chiţimia susţine că modificările existente în ediţia din 1866 a *Poeziilor populare ale românilor*, faţă de ediţiile din 1849—1850 şi 1852—1853, se datorează întrebuinţării a noi variante populare şi nu intervenţiei culegătorului (p. 24—33). Pentru a proba cele spuse, d-sa coroborează diferitele versiuni ; din mai multe variante, poetul a publicat cînd unele, cînd altele, ,,îndreptările'' fiind minime, de ordin formal, nealterînd fondul şi structura pieselor folclorice [2].

În timp ce V. Alecsandri a valorificat pe plan literar şi a făcut cunoscută şi dincolo de hotarele ţării creaţia noastră populară, B. P. Hasdeu, venind cu o multilaterală şi temeinică pregătire, pune bazele unei interpretări ştiinţifice la nivel european a materialului folcloric românesc. Studiul despre *B. P. Hasdeu şi problemele folclorului* (p. 37—72) analizează metodic şi foarte documentat premisele acestei întreprinderi, subliniind importanţa influenţei şcolii folcloristice poloneze şi a democraţilor revoluţionari ruşi în activitatea ulterioară a savantului. La baza acestei activităţi a stat înţelegerea folclorului ,,ca un fond viu de psihologie şi de viaţă socială a poporului''. Acest fond cultural autohton este o permanenţă în optica cercetărilor comparatiste ale ingenioaselor sale construcţii şi demonstraţii istorice, lingvistice sau folcloristice şi atestă lărgirea sensului conceptului de folclor pînă la a înţelege prin el orice are contingenţe cu viaţa şi cultura poporului [3].

De la micile studii comparatiste şi pînă la *Cărţile poporane ale românilor în sec. XVI, în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*—vol. II din *Cuvente den bătrîni* (Bucureşti, 1879)— sau *Etymologicum Magnum Romaniae*, în care este expusă originala sa teorie asupra originii basmului (t. III, Bucureşti, 1893, col. 2596 –2652), Hasdeu a avut voinţa să caute şi să lămurească acest fond autohton. Dacă teoria originii basmului în vis este fantezistă, studiul asupra structurii şi stilisticii basmului constituie o contribuţie ştiinţifică, ca şi ideea circulaţiei valorilor folclorice sau a procesului de adaptare a cărţilor populare scrise pe baza elementelor folclorice.

După B. P. Hasdeu, un alt cercetător de fond vechi folcloric ni-l prezintă studiul *T. T. Burada, folclorist şi etnograf* (p. 73—158). Acesta ne este înfăţişat ca un original, în a cărui viaţă, plină de peripeţii întîmpinate cu seninătate şi povestite de el însuşi cu umor, preocupările de ordin folcloric au fost încununate de succese importante. Prin intermediul muzicii — era un bun violonist — se apropie de cultura populară românească, şi tot ea îi va înlesni cercetările etnografice şi folclorice peste hotare, la grupurile de români de peste graniţă. La Burada conceptul de folclor se lărgeşte, cuprinzînd alături de cultura spirituală şi pe cea socială şi materială.

Beneficiind de o temeinică cultură, clasică, ca şi de un gust sigur, el descoperă valoarea estetică şi stabileşte locul în rîndul celorlalte producţii folclorice al bocetelor, punînd în evidenţă o nouă specie folclorică. El descoperă şi *Cîntecul bradului*, ca şi *Cîntecul cununii*, într-o călătorie în Transilvania, în 1880, şi tot lui îi revine meritul întreprinderii primei cercetări folclorice de tip monografic, ale cărei rezultate le consemnează în lucrarea *O călătorie în Dobrogea* (Iaşi, 1880) şi în care atestă şi descrie obiceiul Caloianului, reluat într-un articol din 1904 (,,Arhiva'', Iaşi, XV (1904), p. 437—477). În sfîrşit, în vol. I din *Istoria teatrului din Moldova* (Iaşi, 1915), face o adîncită cercetare asupra dramaturgiei populare.

S. Fl. Marian (*S. Fl. Marian, valorificator al creaţiei populare*, p. 159—191) este intuit just şi caracterizat ca atare. Ca fiu de ţăran, ,,Marian purta cultura populară în minte, o stăpînea în accepţie exactă" (p. 10). Contactul cu ambianţa folcloristică a veacului se poate urmări destul de uşor : mai întîi, la exemplul şi sub prestanţa activităţii poetului V. Alecsandri, strînge poezie populară, pe care o ,,corege" ; mai apoi, sub influenţa şcolii Hasdeu, renunţă la asemenea practici şi se îndreaptă spre descîntece, proverbe, legende, obiceiuri şi ştiinţă populară, dînd în fiecare din aceste domenii lucrări deosebit de valoroase. *Cromatica poporului român* (Bucureşti, 1882), *Ornitologia poporană română* (Cernăuţi, 1883), *Descîntece poporane române* (Suceava, 1886), *Nunta la români* (Bucureşti 1890), *Naşterea la români* (Bucureşti, 1892), *Înmormîntarea la români* (Bucureşti, 1892), *Insectele în limba, credinţele şi obiceiurile românilor* (Bucureşti, 1903) transformă elementele de cercetare folclorică în ,,elemente de ştiinţă" (p. 185).

---

[1] ,,Analele Academiei Române'', seria a II-a, t. V, 1882—1883, p. 40, apud I. C. Chiţimia, *Folclorişti şi folcloristică românească*, p. 34.

[2] Şi A. Fochi, deşi se îndoieşte de autenticitatea baladei *Mioriţa* publicată de Alecsandri, consideră că nici o modificare ulterioară variantei din 1848 ,,nu afectează fondul baladei'' — privind varianta Alecsandri ca una din multele variante ale *Mioriţei*. Vezi *Mioriţa. Tipologie, circulaiţe, geneză, texte*, Bucureşti, Edit. Acad., 1964, p. 207—211.

[3] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. II, Bucureşti, 1887, p. IX—XVIII.

Gr. Tocilescu (*Activitatea de folclorist a lui Gr. G. Tocilescu*, p. 193—216), unul dintre elevii lui B. P. Hasdeu, încercînd să urmeze exemplul acestuia, a desfăşurat o bogată activitate ştiinţifică ca istoric şi arheolog, şi nu mai puţin însemnată pentru istoria folcloristicii. Primul eveniment important în această direcţie îl constituie înfiinţarea în 1882, împreună cu M. Gaster, N. Densuşianu şi P. Ispirescu, a ,,Revistei pentru istorie, arheologie şi filologie", la care au colaborat şi B. P. Hasdeu, T. T. Burada, L. Şăineanu, S. Fl. Marian, M. Canianu ş. a. Cea mai de seamă iniţiativă este însă pregătirea unui corpus folcloric românesc. I. C. Chiţimia ne dezvăluie cum a luat naştere şi s-a constituit în cele din urmă colecţia de *Materialuri folcloristice* (3 tomuri, Bucureşti, 1900). Folosind materialul obţinut printr-un chestionar (Hasdeu împămîntenise metoda încă din 1878), răspîndit în 1898, şi de către o echipă de 7 culegători pe teren (1897), Tocilescu l-a publicat întreg, fără să opereze în prealabil o selecţie riguroasă. Dacă din acest punct de vedere i se pot aduce obiecţii, colecţia ,,conţine *numai material cules recent* şi fixează, în forma ei, un moment folcloric, ceea ce este un punct pozitiv" (p. 207).

Despre Lambrior (*A. Lambrior, folclorist*, p. 217—272), care ,,a intuit şi a zugrăvit just o geografie culturală a poporului român, într-o anumită dezvoltare istorică" (p. 12), se afirmă că, ,,pe bună dreptate, învăţatul român a descifrat o vatră folclorică românească, cu o mare unitate în trecut, cînd fondul cultural era aproape acelaşi" (*ibidem*). Ideea unui sistem intern de cultură populară românească (p. 269) este foarte fecundă şi ei îi succedă cea a studierii sociologice a obiceiurilor, dar ea conţine şi teoria depăşită a originii baladei în mediul de curte feudală [4], teorie pe care autorul studiului nu o consideră ca atare.

M. Gaster (*Contribuţia lui M. Gaster în domeniul folclorului*, p. 273—326) rămîne în istoria folcloristicii româneşti nu atît pentru concepţia greşită pe care o pune în circulaţie prin intermediul *Literaturii populare române* (Bucureşti, 1883) — motivele folclorice au sursă livrescă —, cît prin lărgirea interesului pentru folclorul românesc în străinătate, pe baza materialului românesc folosit în numeroasele studii, ca şi prin semnalarea nenumăratelor raporturi dintre cărţile vechi şi folclor.

Contribuţia folcloristică a lui G. I. Pitiş (*G. I. Pitiş şi cercetările sale de folclor*, p. 327—370) ne apare cu atît mai substanţială, cu cît vine din partea unui om bine pregătit, care însă s-a limitat la o cercetare ştiinţifică strict regională, pentru a o putea realiza cît mai consistent.

D. Stăncescu (*D. Stăncescu, literat şi folclorist*, p. 371—387) interesează pe de o parte ca întemeietor — împreună cu librarul Carol Müller — al „Bibliotecii pentru toţi" (1885), pe de altă parte ca culegător şi povestitor de basme munteneşti, redate într-un grai foarte apropiat de cel autentic.

---

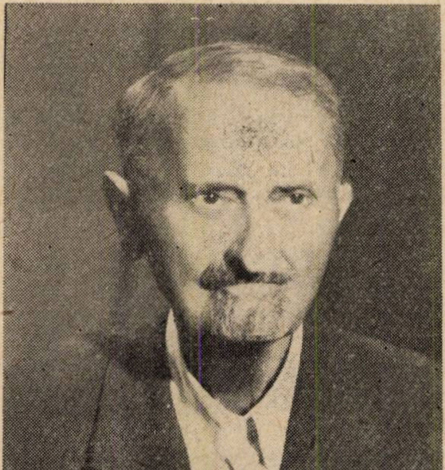
[4] Teoria, reluată de N. Iorga (*Balada populară românească, Originea şi ciclurile ei*, Vălenii de Munte, 1910, p. 26—27), apoi de P. P. Panaitescu (*Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova (sec. XIV—XVII)*, Bucureşti, 1957, p. 531—532), este infirmată de cercetările mai noi. Vezi Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, 1964, p. 36—54.

Prin alegerea unor figuri reprezentative din istoria folcloristicii româneşti, prin datele minuţioase şi interpretarea lor într-un context organic, care reliefează întotdeauna contribuţia fiecăreia, volumul lui I. C. Chiţimia îşi atinge ţelul propus, împlinind o parte din nevoile resimţite în domeniul acesta de cercetare [5].

Radu Răutu

ION BÎRLEA (1883-1969)

În 1914, în urma unui zvon care se răspîndise dincoace de munţi, Nicolae Iorga se întreba contrariat, în ,,Neamul românesc'' : ,,A murit Ion Bîrlea?'' Auzise şi G. T. Kirileanu, care, într-o scrisoare către Ion Bianu, deplîngea dispariţia prematură a folcloristului maramureşean şi-i propunea secretarului Academiei Române să-i dea manuscrisul colecţiei maramureşene a lui Ion Bîrlea spre a-i găsi un editor mai sigur, la Academie neîntrezărindu-se asemenea condiţii datorită războiului.



Dar Ion Bîrlea nu pierise. Ar fi fost o cruntă nedreptate. N-ar fi putut să-şi vadă editată importanta sa colecţie, care avea să apară în 1924 la ,,Casa şcoalelor'' sub supravegherea mai mult decît prietenească a lui G. T. Kirileanu, căruia i-a purtat pînă la moarte o recunoştinţă profundă.

Fără îndoială, Ion Bîrlea a căpătat imboldul de a culege folclor chiar de la folclorişti din Maramureş, ca Al. Ţiplea şi Tit Bud. Trebuie adăugată însă şi influenţa ce o va fi suferit în timpul studiilor teologice de la Gherla, oraşul de pe Someş în care apăruseră colecţii folclorice şi reviste. In fluenţa trebuie să fi fost însemnată, credem noi, de vreme ce, după absolvirea academiei teologice, Ion Bîrlea nu se hirotoniseşte decît după patru ani, timp în care străbate tot Maramureşul şi-şi realizează colecţia folclorică şi volumul de *Însemnări din bisericile Maramureşului*, apărut în 1909 cu sprijinul lui N. Iorga, care-l prefaţează şi recenzează.

---

[5] Ulterior a apărut şi volumul lui Gh. Vrabie, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, 1968.

Cu colecţia sa Ion Bîrlea a reuşit să depăşească ceea ce se realizase înaintea lui şi să dea cea mai concludentă imagine a bogăţiei şi varietăţii folclorului maramureşean. Informatorii săi au fost ţăranii maramureşeni, vîrstnici şi tineri, pe care i-a chestionat direct, cîtorva epuizîndu-le repertoriul, din rîndul cărora şi-amintea mereu, cu încîntare, de talentul lui Toader Hoza Boicu şi al Ileanei Ardelean. Cînd a apelat la învăţători şi la oameni instruiţi, aceasta doar în cîteva cazuri, n-a făcut-o la întîmplare, alegîndu-i pe cei cu pricepere şi reală dragoste pentru literatura populară. Astfel, Vasile Şerban, învăţător din Săpînţa, răspunsese, aşa cum am constatat în manuscrisele de la Academie (mss. 4554, p. 404—406), la *Chestionarul* din 1893 al lui N. Densuşianu, în care se află şi cîteva răspunsuri ale lui Tit Bud.

Preot, Ion Bîrlea ar fi putut să elimine din manuscris o serie de cîntece în care sînt vizibile adesea atacuri la tagma sa. N-a operat modificări, fapt care recomandă grija sa pentru cea mai strictă obiectivitate. Nu pot fi de aceea depistate în colecţia sa cîntece ,,făcute". Această grijă pentru autentic, folcloric şi lingvistic, i-a sporit şi graţie exemplului nemijlocit al celor doi mari compozitori, Béla Bartók şi Tiberiu Brediceanu, pe care i-a condus prin satele maramureşene, înregistrîndu-le şi textele literare. Aceştia i-au adus mulţumiri sincere, primul în *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923, al doilea în *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Bucureşti, 1957.

Mai amintesc şi de sprijinul moral pe care i l-a acordat lui Tache Papahagi, pe cînd acesta îşi realiza importanta monografie folclorică, etnografică şi dialectală *Graiul şi folclorul Maramureşului*, 1925. Mă refer la un articol din ,,Gazeta maramureşeană", în care Ion Bîrlea condamna manifestările ostile ale unor elemente faţă de Tache Papahagi.

Valoarea colecţiei lui Ion Bîrlea, bogăţia genurilor cuprinse, interesantele comentarii etnografice, glosarul erau argumente suficiente ca învăţaţi ca N. Iorga, Ov. Densusianu, V. Bogrea, A. Gorovei ş. a. să semneze bune aprecieri. Unele dintre aceste aprecieri le-a aflat Ion Bîrlea numai în anii din urmă, cînd le-am descoperit în timpul pregătirii ediţiei a doua a colecţiei sale [1].

Un titlu de cinste îşi făcea, perfect îndreptăţit, din aprecierea de care s-a bucurat din partea lui Béla Bartók. Acum, cînd venerabilul preot maramureşean nu mai e printre noi, îmi fac o datorie de onoare publicînd una dintre primele scrisori ale compozitorului maghiar către Ion Bîrlea. Ea este elocventă atît în ceea ce priveşte metoda colecţionarului maghiar, cît şi în direcţia sincerităţii şi preţuirii cu care se adresa maramureşeanului. Scrisoarea este inedită şi ne-a parvenit după ce încheiasem studiul introductiv la ediţia a doua. O reproducem în întregime, cu ortografia ei, după copia primită de la Budapesta :

Mult stimat Domnule Părinte !

Cum am scris în scrisoarea mea cea din urmă, voi pleca din Budapesta sara în de 14 Marti (Vineri) sara şi voi sosi la Siget Sâmbata la 1/2 10 dimineaţa.

Nu ştiu cum va fi mai bine (bun) : să iau în Siget o trăsură sau să Dumnia voastră binevoiţi a lua o trăsură din Iod pentru mine, şi a o trimite la gară. Încă tot aceeaşi zi vreu să adun material folcloristic în Iod. Dumineca sau Luni putem să plecăm împreună într'alt sat.

---

[1] Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureş*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Iordan Datcu, cuvînt înainte de Mihai Pop, 2 vol., Bucureşti, E. P. L., 1968.

Trebuie să studiez una după alta: ce cântă muierile bătrîne, ce cântă fetele ş'apoi oamenii bătrîni şi feciorii. (2. Seite)

Trebuie să cercetez : ce conecsiune au cîntecele de joc cântate din gură şi jocurile cântate din lăută (vioară). Prin urmare trebuie să ascult mai întâi câteva muieri bătrâne (mai bine în casa lor) ş'apoi câteva fete, apoi oameni şi feciori ; tot în casa lor, căci acolo sânt mai voioşi şi liberi. Şi per urmă vreu să ascult un lăutaş cu un fecior care ştie bine să strige strigături la joc, ca să aud eu, *ce* şi *cum* să strigă la joc, când lăutaşul cântă din lăută.

...să află colinde în caz dacă acolo, bocete după morţii, etc. etc. şi acelea le voi nota. Mai avem destul tâmp ca să aşteptăm respunsul Academiei Române (3 Seite).

Să nu credeţi D. Voastră că eu ştiu că vorbi româneste : aceasta merge numai aşa încet. Dar Vă rog să vorbiţi cu mine dacă să poate mai bine româneşte. Această va fi mare folos pentru mine, fiindcă trebue să ascult cât să poate de mult limba voastră, dacă vreu să sfârşesc acest lucru mare, care l'am început.

Cu deosebită stimă

B.

Maramureşul îi mai recunoaşte însă lui Ion Bîrlea şi devotamentul constant cu care în ani grei a luptat pentru întărirea sentimentului naţional al ţăranilor maramureşeni, pentru ridicarea lor culturală. Pentru ei a înfiinţat la Ieud o bibliotecă, a condus la Sighet o gazetă de propagandă naţională, a fost neobosit conferenţiar, a scormonit arhive pentru a descoperi documente preţioase.

Venerabilul folclorist a apucat să-şi vadă ediţia a doua a colecţiei, pe care a apreciat-o entuziast. Era mulţumit că a apărut în decembrie 1968, cînd se împlinea o jumătate de secol de la unirea Transilvaniei cu ţara.

Rămăsese pînă în ultima vreme interesat de mişcarea culturală. Cînd l-am vizitat la spitalul Filantropia şi i-am spus că în curînd îl voi evoca la radio pe bunul său prieten G. T. Kirileanu, m-a rugat să-i precizez ziua emisiunii, pentru că va ieşi curînd din spital şi vrea s-o asculte. A ieşit însă din spital şi s-a stins în dimineaţa zilei de 13 mai 1969, în casa rustică de la Otopeni, unde fusese cotropit de zăpezi în iarna trecută.

În unele verşuri la morţi, din Maramureş, se recomandă celui care pleacă să lase o ,,creangă de mălină'' celor neconsolaţi de dispariţia sa. Ion Bîrlea ne-a lăsat o carte plină de aromele şi esenţele tari ale poeziei Maramureşului. Îi mulţumim !

Iordan Datcu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX–începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română,** tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română,** 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende,** 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel,** colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească,** 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal,** ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 14, nr. 5, p. 341–428, București, 1969

I. P. „Informația" – c. 3682

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr 6

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:
AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al *Revistei de etnografie și folclor.*

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de 10, — F.F. 49, — DM 40, —

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135 Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumaine, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

APARE DE 6 ORI PE AN

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 14 1969 Nr. 6

SUMAR

STUDII

Pag.

ION GOLIAT, Atlasul etnografic al României 431
CORNEL IRIMIE, Aspecte ale zonării în Atlasul etnografic al României 437
CORNELIA BELCIN şi ALEXANDRU POPESCU, Aplicaţiile eşantionării în realizarea Atlasului etnografic al României 447
PAUL SIMIONESCU, Cartografierea — sistem de reprezentare a fenomenelor corelate — în unele discipline sociale 461
ION GHINOIU, Criterii de selectare a localităţilor de anchetat pentru A.E.R. 479
PAUL PETRESCU, Despre înregistrarea construcţiilor în atlasele etnografice 491
IOANA-MARIA MILCU, Despre structura tematică a atlaselor etnografice naţionale şi internaţionale 503

NOTE ŞI RECENZII

INGRID KRETSCHMER, *Stadtvolkskunde in Kartographischer Sicht*, Wien, 1968 (MIRA IURGRAU) 519
A. FOCHI, *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, I (1800—1891), Bucureşti, E.P.L., 1968 (RADU RĂUTU) 521

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 **nº 6**

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

ION GOLIAT, L'Atlas ethnographique de la Roumanie 431

CORNEL IRIMIE, Aspects de la démarcation des zones dans l'Atlas ethnographique de la Roumanie 437

CORNELIA BELCIN et ALEXANDRU POPESCU, Les applications de l'échantillonnage dans l'élaboration de l'Atlas ethnographique de la Roumanie 447

PAUL SIMIONESCU, Le travail de cartographie — système de représentation des phénomènes connexes dans certaines disciplines sociales 461

ION GHINOIU, Critères de sélection des localités à enquêter pour l'A.E.R. 479

PAUL PETRESCU, L'architecture rurale dans les atlas ethnografiques . 491

IOANA-MARIA MILCU, Sur la structure thématique des atlas ethnographiques nationaux et internationaux. 503

NOTES ET COMPTES RENDUS

INGRID KRETSCHMER, *Stadtvolkskunde in Kartographischer Sicht*, Wien, 1968 (*Mira Iurgrau*) 519

A. FOCHI, *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc* [Bibliographie générale de l'ethnographie et du folklore roumain], I (1800—1891), E.P.L., Bucarest, 1968 (*Radu Răutu*) 521

ATLASUL ETNOGRAFIC AL ROMÂNIEI

ION GOLIAT

După mai mulţi ani de frămîntări şi căutări, în 1967, dezideratul mai vechi al multor etnografi privitor la elaborarea Atlasului etnografic al României (A.E.R.) a devenit o realitate a vieţii ştiinţifice din ţara noastră. În programul unitar al cercetării ştiinţifice, întocmit prin grija Consiliului Naţional al Cercetării Ştiinţifice pentru anii 1966—1970, problema elaborării Atlasului a fost considerată ca una dintre sarcinile fundamentale din domeniul ştiinţelor sociale şi umane, fiind încadrată între temele planului de stat şi urmînd a se realiza de către Academia Republicii Socialiste România în colaborare cu Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă.

Pregătirile care s-au făcut şi activitatea desfăşurată pînă în prezent ne dau dreptul — aş spune chiar ne obligă — să supunem opiniei specialiştilor principalele orientări de ordin teoretic şi metodologic şi unele aspecte de natură organizatorică ale alcătuirii Atlasului etnografic al României.

În cadrul Academiei, în calitate de instituţie coordonatoare, s-a constituit Comisia A.E.R. cu sarcina de a fi forul îndrumător căruia să-i aparţină întreaga orientare teoretică, ideologică şi metodologică a lucrării. Această comisie, formată din specialişti cu reputaţie din variate domenii ale ştiinţei şi reflectînd caracterul interdisciplinar al Atlasului, a iniţiat lucrările care se desfăşoară în prezent şi va valida, sperăm, la sfîrşitul anului 1970, orientarea definitivă a lucrării, după dezbaterile pe care le inaugurăm în numărul de faţă al revistei şi pe care le dorim cît mai rodnice.

La lucrare participă Institutul de etnografie şi folclor, Institutul de istoria artei, Institutul de studii sud-est europene, Centrul de istorie, filologie şi etnografie din Craiova ale Academiei Republicii Socialiste România, Muzeul Satului, Muzeul de artă populară, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Muzeele etnografice din Cluj, Iaşi şi Timişoara, toate aparţinînd sistemului Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă. Între aceste unităţi se conturează legături de cooperare ştiinţifică colegială şi o diviziune a muncii din ce în ce mai adecvată.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 6, p. 431—436, Bucureşti, 1969

La Institutul de etnografie şi folclor funcţionează Secretariatul Atlasului şi un colectiv de documentare, colectiv care stă la dispoziţia tuturor colaboratorilor Atlasului.

Se are în vedere ca într-o etapă apropiată să se treacă la formarea unor comitete de redacţie restrînse, în sarcina cărora să fie realizarea lucrării potrivit normelor stabilite în comisie şi care să dea girul ştiinţific capitolelor elaborate.

Planul preliminar de desfăşurare al lucrărilor arată că printr-un efort bine dirijat, prin concentrarea activităţii Secţiei de etnografie pe problemele Atlasului se poate conta pe apariţia A.E.R. în perioada anilor 1974—1977, în măsura în care baza tehnico-materială a acestei opere de sinteză va fi asigurată.

Numărul de faţă al revistei noastre, aşa cum se poate vedea din sumar, este integral consacrat unora dintre problemele principale privind A.E.R. : orientarea generală; aria tematică; metodele de cartografiere; zonele etnografice; punctele de investigaţie; periodizarea fenomenelor supuse înregistrării; raporturile dintre A.E.R. şi alte atlase naţionale (realizate sau în curs de realizare). Evident, acestor probleme vor încerca să le răspundă şi articolele pe care le vom publica în numerele viitoare ale revistei.

Astăzi, cînd prezentăm sub autoritatea cuvîntului tipărit primele considerente, s-au conturat în rîndurile celor antrenaţi în colectivul de elaborare opinii care tind să devină unanime, care întrunesc adeziunea marii majorităţi. Cu toate acestea, din respect pentru amploarea şi răspunderea lucrării ce ne stă în faţă, din convingerea adîncă că fiecare atlas etnografic naţional trebuie să exprime prin mijloace proprii realitatea a cărei oglindire intenţionează să fie pe plan ştiinţific şi, ca atare, din convingerea că orice contribuţie apărută în dezbatere poate să însemne un aport la nivelul şi forţa de expresie a lucrării, în colectiv s-a adoptat decizia să deschidem larg coloanele revistei asupra tuturor implicaţiilor Atlasului. Decurge, aşadar, din aceasta, că numerele viitoare ale revistei vor continua să promoveze atitudini, puncte de vedere, orientări care să aşeze pe o bază cît mai trainică Atlasul etnografic al României.

După cum este cunoscut, revista noastră a inaugurat recent o altă dezbatere a cărei semnificaţie este deosebit de mare pentru destinul valorificării ştiinţifice a bogatei culturi populare materiale şi spirituale româneşti. Ne referim la problematica elaborării Corpusului folclorului românesc, program de mari proporţii şi de mare rezonanţă cultural-ştiinţifică, operă care semnalează grăitor maturitatea la care s-a ajuns în acest domeniu, precum şi condiţiile deosebit de favorabile de care se bucură oamenii de ştiinţă din ţara noastră.

Am evocat această lucrare atît pentru faptul că dezbaterea liniilor ei definitorii se face în paralel cu cele privind A.E.R., cît şi datorită împrejurării că actualitatea acestei lucrări poate şi, după părerea mea, trebuie să fie corelată cu sfera tematică a A.E.R. Într-adevăr, punerea în circulaţie, prin intermediul Corpusului, a inestimabilului tezaur din domeniul literaturii, muzicii şi dansului popular, poate, cred, să limiteze sarcina prezentării valorilor spirituale în A.E.R. la fenomenele care ţin organic de „zona specificului naţional".

Referindu-ne la orientarea generală a A.E.R., vrem să subliniem că el îşi propune să fie un rezultat de etapă care înregistrează fenomenele reprezentative decurgînd din cercetarea etnografică şi muzeistică de pînă acum şi în acelaşi timp un instrument de lucru, un indicator activ, stimulator a ceea ce se cere întreprins pentru a adînci un fenomen sau o familie de fenomene cu forţă rezolutivă mai mare pentru disciplina noastră. În acest sens, de pildă, mi se pare interesant ca, în paralel cu lucrările Atlasului, să se încerce conexiuni cu rezultatele cercetărilor arheologice din diferite regiuni ale ţării pentru a surprinde esenţa unor corelaţii culturale între trecut şi prezent, între tradiţie şi inovaţie, între original şi împrumutat etc. De asemenea, golurile ce se vor remarca în procesul elaborării atlasului vor putea să sprijine politica de valorificare ştiinţifică a patrimoniului muzeistic şi să impună atenţiei direcţii de cercetare nejustificat omise sau insuficient abordate.

De cea mai mare însemnătate este, credem, faptul că Atlasul se preocupă, aşa cum se relevă şi din titlu, în problematica etnografică aleasă, de întregul teritoriu al ţării, deci atît de fenomenele de cultură populară privind populaţia românească, cît şi de cele privind naţionalităţile conlocuitoare. Această deschidere, spre fenomenul demografic integral al ţării, oferă un cadru prielnic pentru a sesiza, mai pregnant, faptul cunoscut deja că din convieţuirea îndelungată dintre români şi oamenii muncii de alte naţionalităţi au rezultat fenomene de contact interesante, influenţe reciproce multilaterale. Reliefarea lor prin intermediul Atlasului constituie un nou temei pentru apropiere şi înfrăţire între oameni, uniţi printr-un lung trecut de jertfe şi suferinţe comune, prin acelaşi destin istoric, prin aceleaşi idealuri constructive care izvorăsc din esenţa socialismului şi comunismului ce se edifică neabătut pe pămîntul României.

A.E.R. şi laboratorul său de creaţie — Arhiva etnografică a României — sînt astfel concepute încît să dea satisfacţie necesităţii de a sprijini o susţinută mişcare monografică în problemele de actualitate ale etnografiei noastre, începînd cu cele implicate în încercarea istoricilor de a răspunde mai clar, mai polivalent problemei etnogenezei poporului român şi încheind cu schimbările ce intervin în ritmul şi modul de viaţă actual, sub impulsul revoluţiei tehnico-ştiinţifice contemporane şi al uriaşei opere de înălţare materială şi spirituală a poporului nostru pe care o conduce Partidul Comunist Român.

Din punct de vedere ideal, Atlasul etnografic al României ar fi reclamat, desigur, un număr mai mare de specialişti şi de lucrări prealabile de sinteză.

Trebuie, totuşi, să relevăm că A.E.R. nu porneşte în condiţii prea vitrege, pentru că în decursul anilor, prin truda etnografilor, sociologilor, geografilor, muzeografilor, lingviştilor, s-au acumulat materiale şi, în general, un patrimoniu de cunoaştere de mare folos pentru această mare iniţiativă ştiinţifică. Astfel, s-au cristalizat numeroase date, fapte, teorii privind aşezările, ocupaţiile (agricultura şi îndeosebi păstoritul), meşteşugurile, arhitectura populară, instalaţiile ţărăneşti (îndeosebi morăritul), arta populară, costumul popular, interpretări etnografice ale unor monumente arheologice ale antichităţii etc., care, orînduite potrivit exigenţelor unei opere atît de vaste, vor constitui tot atîtea puncte de încurajare a lucrării noastre şi de directivare raţională a efortului global. Aceeaşi atitudine mobilizatoare trebuie promovată şi în ce priveşte valorificarea altor circumstanţe favorabile, între care avem în vedere: experienţa editării de atlase etnografice şi de artă populară în diferite ţări din Europa; acumularea unei preţioase experienţe în domeniul atlaselor lingvistice, al repertoriilor arheologice şi de artă; dezvoltarea unei puternice reţele de muzee etnografice şi transformarea ei progresivă în bază de cercetare ştiinţifică; iniţierea Atlasului etnografic al Europei şi schimbul de experienţă pe care această lucrare de cooperare ştiinţifică internaţională îl generează. Este neîndoielnic că specialiştii noştri vor şti să-şi subordoneze aceste împrejurări şi să folosească climatul de colaborare care se afirmă tot mai puternic la scara întregii ţări.

Dintre problemele de principiu care se pun în faţa elaborării Atlasului cea mai dificilă este poate aplicarea principiului diacronic în alcătuirea lucrării. În discuţiile de pînă acum s-a emis părerea că orientarea optimă în raport cu realităţile etnografice ale ţării noastre ar fi stabilirea înregistrărilor în următoarele trei momente: — jumătatea secolului al XIX-lea (în jurul anilor 1850—1860); — sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea (aproximativ 1900—1910); — înregistrarea la zi (eventual ultimul deceniu).

Procesul de surprindere şi înregistrare a acestor momente, ori de cîte ori nu pot fi culese ca atare din documentele epocii — şi acesta este cazul pentru majoritatea fenomenelor —, determină necesitatea unei analize critice, comparative, a unor reconstituiri. Pe lîngă volumul imens de muncă, o astfel de activitate implică şi unele abordări subiective, dar care, cu precauţiile necesare, nu-i pot răpi lucrării, în final, valoarea de cunoaştere.

În ce priveşte tematica, colectivul A.E.R. s-a orientat spre o cuprindere largă a fenomenelor etnografice, eliminînd însă tendinţele exagerat analitice. Conştient că sfera de cuprindere poate să sufere modificări în decursul elaborării, tematica iniţial stabilită se referă la următoarele capitole:

1) Aşezare rurală, 2) Gospodăria ţărănească, 3) Locuinţa şi construcţiile anexe, 4) Ocupaţii, 5) Meşteşuguri, 6) Îmbrăcămintea, 7) Hrana, 8) Arta populară, 9) Obiceiuri (din ciclul familial şi din ciclul calendaristic), 10) Elemente de folclor literar, muzical, coregrafic.

Aşa cum arătam mai înainte, partea ilustrativă a vieţii spirituale va fi restrînsă la minimum, criteriul de bază fiind reprezentativitatea etnoculturală susceptibilă să lumineze specificul naţional. Se întrevede de asemenea ca în procesul culegerii, selectării şi cartografierii să se procedeze la contopirea unor capitole sau în unele cazuri la scindare, potrivit cu comandamentele rezultatelor dobîndite în etapa pregătitoare.

Aceste capitole, preliminar fixate, au fost încredinţate celor mai buni cunoscători ai problematicii respective, acelora care au manifestat preferinţe constante pentru problematica dată.

Un moment cheie din munca de ansamblu, moment la care s-a păşit, este alcătuirea chestionarelor, cu ajutorul cărora se vor înregistra pe calea anchetei directe faptele de cultură cuprinse în tematica stabilită. Această lucrare încearcă să valorifice la maximum experienţa altor atlase naţionale, în dorinţa de a nu complica inutil şi de a nu simplifica păgubitor munca de teren şi cea de valorificare a fondurilor muzeale şi de arhivă.

Colecţia de lucrări auxiliare oferită cu amabilitate de unii colegi de peste hotare şi contactele nemijlocite pe care sperăm să le realizăm în continuare vor fi, credem, de natură să asigure echilibrul aşteptat în această etapă de importanţă decisivă pentru înaintarea întregii lucrări. Valorificarea corespunzătoare a experienţei investigaţiilor de teren, din trecut, ale şcolii sociologice conduse de Dimitrie Gusti va preveni, fără îndoială, multe din erorile posibile.

Este locul să amintim totodată că majoritatea membrilor colectivului A.E.R. au fost de acord că principiul obiectivităţii, necesar în stabilirea punctelor de anchetă, nu are nimic comun cu fetişizarea localităţii determinate mecanic, ci, dimpotrivă, el trebuie să se îmbine cu o anumită elasticitate în includerea diferenţiată în lucrare a unor puncte nodale ale realităţii etnografice, reprezentate de localităţi situate în inima unor zone etnografice recunoscute unanim (chiar în condiţiile unei insuficiente fundamentări teoretice privind definirea acestora).

În legătură cu fixarea punctelor de anchetă a prevalat în discuţiile de pînă acum metoda divizării teritoriului ţării în careuri, amendată cu respectarea principiului reprezentativităţii culturale astfel încît la scară naţională să se asigure aproximativ 1200 de puncte. Această alegere este susceptibilă să scoată la iveală numeroase date şi fapte inedite, în raport cu cercetările de pînă acum.

Nu este hotărîtor să se decidă în prealabil dacă în legătură cu corectivul propus reţeaua localităţilor va fi suplimentată cu numărul de puncte derogatorii sau dacă se va proceda numai la o schimbare internă între careuri. Importantă este acum eliberarea de o atitudine rigidă faţă de problema numărului de puncte egal al fiecărui careu, precum şi sporirea sistematică a efortului îndreptat spre definirea mai univocă a principalelor zone etnografice ale ţării.

Trecînd deliberat peste unele probleme asupra cărora se opreşte mai amplu conţinutul revistei pe care îl supunem atenţiei cititorilor şi specialiştilor, precum şi unele articole şi studii din portofoliul nostru redacţional, exprim convingerea că specialiştii din domeniul etnografiei şi al disciplinelor înrudite, animaţi de dorinţa de a realiza o lucrare de largă rezonanţă ştiinţifică şi stimulaţi de programul general de dezvoltare a economiei naţionale şi de înflorire a culturii socialiste, trasat de Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român, vor şti să dedice geniului creator al poporului român o operă care să simbolizeze întreaga lor recunoştinţă şi devotamentul care i-a călăuzit în muncă.

L'ATLAS ETHNOGRAPHIQUE DE LA ROUMANIE

L'article précède le débat, inauguré dans le présent numéro de la revue, sur quelques problèmes théoriques, de méthode et d'organisation, en vue de l'élaboration de l'Atlas ethnographique de la Roumanie.

Oeuvre fondamentale du domaine des sciences sociales et humaines, l'A.E.R. doitêtre realisé d'après le programme de recherche scientifique pour les années 1966—1970, par les unités de recherche scientifique appartenant à l'Académie de la Republique Socialiste de Roumanie, en colla-

boration avec les principales unités de spécialité subordonnées au Comité d'Etat de Culture et d'Art.

L'article relève le fait que l'Atlas se rapporte à l'ensemble de la population du pays, embrassant l'entier territoire. On précise de même qu'il est conçu comme le résultat des recherches ethnographiques effectuées jusqu'a présent; en même temps, l'Atlas stimule les recherches scientifiques futures, en les portant sur des problèmes insuffisamment abordés. De ce point de vue, on exprime le desideratum que l'Atlas soit accompagné d'un vigoureux mouvement de travaux monographiques concernant l'ethnographie et d'entrelacer ses rèsultats avec ceux des recherches des domaines connexes.

Quant à la thématique, on précise qu'elle comprend les chapitres suivants : 1) l'habitat rural; 2) la ferme paysanne; 3) l'habitation et ses constructions annexes; 4) les occupations; 5) les métiers; 6) l'habit; 7) la nourriture; 8) l'art populaire; 9) les coutumes; 10) les éléments de folklore littéraire, musical, chorégraphique.

On annonce également qu'en ce qui concerne la fixation des points de l'enquête a prévalu la méthode du carrelage, de sorte qu'on assure, à l'échelle nationale, approximativement 1 200 points.

L'auteur espère que les efforts des spécialistes du domaine de l'ethnographie et d'autres disciplines connexes feront de l'Atlas une œuvre d'un puissant écho scientifique, dédiée au génie créateur du peuple roumain.

ASPECTE ALE ZONĂRII ÎN ATLASUL ETNOGRAFIC AL ROMÂNIEI

CORNEL IRIMIE

Problema zonelor de cultură interesează în cea mai largă măsură cercetările etnografice contemporane, în legătură cu prezentarea comparativă a fenomenelor, cu circulaţia şi răspîndirea lor, contribuind în ultimă instanţă la explicarea ştiinţifică finală.

Aşa cum arătam nu de mult, într-o comunicare [1], în etnografia românească s-a practicat încă de la începuturile sale procedeul cartografierii unor fenomene de cultură, procedeu folosit frecvent şi ridicat la rang de metodă fundamentală de către geografi şi lingvişti. Condiţiile în care acest procedeu a fost folosit, cît şi scopul său, diferă fundamental în etnografie, prezenţa, răspîndirea şi frecvenţa unor fenomene de cultură pe un teritoriu trebuind a fi puse în context cu întreaga dezvoltare istorică a zonei respective, cît şi cu fenomenul în sine, ca atare.

În această perspectivă, lămurirea teoretică a unor noţiuni şi principii, pornind de la cercetările parţiale din trecut, cît şi de la ultimele rezultate obţinute mai cu seamă în cercetarea complexă a unor zone, ni se pare actuală, necesară şi de mare interes pentru ştiinţa etnografică în general, cît şi pentru buna orientare a lucrărilor la Atlasul etnografic al României în special.

Folosindu-ne în primul rînd de cercetările complexe efectuate în ultimii ani în legătură cu trecutul istoric, modul de viaţă, arta şi cultura populară în cele 18 sate din Mărginimea Sibiului, lucrare elaborată în colaborare de către Muzeul Brukenthal şi Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, cu participarea unor specialişti de la alte muzee şi institute, am ajuns la concluzia că definirea sau determinarea conceptului de zonă etnografică este necesară în etapa hotărîtoare în care trebuie să intre lucrările pentru Atlasul etnografic al României.

Zonarea sau conceptul de zonă, stabilit ca unitate teritorială pe baza circulaţiei şi persistenţei anumitor fenomene sau fapte culturale, este o

---

[1] Fl. B. Florescu und C. Irimie, *Grundsätze und Aufgaben des rumänischen Volkskundealtasses*, în „Forschungen zur Volks- und Landeskunde", 1967, nr. 1, p. 63–65.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 6, p. 437–445, Bucureşti, 1969

metodă curent revendicată în etnografia noastră, uneori ca scop sau cel puţin ca ultimă treaptă a cercetării.

În cercetarea culturii noastre materiale populare, zonarea s-a făcut, de obicei, pornind de la faptele de artă populară în primul rînd, întrucît aceste fapte, prin varietatea lor şi prin notele personale, au o capacitate mai mare de individualizare decît cele propriu-zis de cultură, uneltele sau obiectele tehnice.

În cadrul acestora s-a acordat prioritate portului, în care, cum se ştie, începînd de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, s-a concentrat efortul principal de diferenţiere între sate, categorii sociale, arii geografice etc. Analizînd mecanica de definire prin port a zonelor, putem constata că nici aici nu s-a operat de către cercetători uniform, deoarece nu au utilizat aceleaşi criterii [2]. Astfel, dacă fenomenul de circulaţie a unui fapt material caracterizează anumite zone (de exemplu portul din Lăpuş, Reghin şi Apuseni, cu cămaşa femeiască cu pieptul cusut pe muchiile cutelor), nimeni nu înglobează în aceeaşi zonă teritoriile în care s-a extins portul săliştean în secolul trecut. Se aplică deci un alt criteriu, denumit al „autenticului", care înseamnă recursul la straturile diacronice cele mai diferenţiate pe care le putem găsi faţă de teritoriile imediat vecine. Evident, în acest sens, că centrul de iradiere al portului de Sălişte este cunoscut, fiind un fenomen relativ recent, iar cel al cămăşii cu pieptul cusut pe creţ nu, dar şi acesta este un fapt de iradiere, deoarece a cuprins în secolul al XVIII-lea şi mai ales al XIX-lea aproape tot Ardealul, aşa că prezenţa sa pe anumite teritorii nu este mai puţin caracterizantă decît cea a portului mărginenesc.

De altfel, în ce măsură putem vorbi de autentic, prin aceasta subînţelegînd creativitatea unei zone, la fenomene definite prin circulaţie, caracter colectiv, anonimat, ca cele de cultură materială?

Alte domenii ale artei populare nu au fost abordate decît rareori drept criterii de zonare, ele exprimînd fenomene mai complexe, cu tipologie redusă, dar cu multe variante şi variaţii individuale, practic nelimitate în cadrul lor, ca la piesele de mobilier de pildă. Prezenţa unei varietăţi de acest fel nu exprimă atît legitatea domeniului, ci mai mult capriciul individual sau întîmplarea.

În faţa acestei situaţii ne întrebăm dacă faptele de cultură materială exprimă oare prin circulaţia lor teritorială ceva care să definească faptul respectiv, originea, evoluţia sa? Iar prezenţa faptului la un anumit grup este oare totdeauna o marcă a grupului, aşa ca la semnele lingvistice de exemplu?

---

[2] T. Bănăţeanu, *Portul popular din Ţara Oaşului*, Bucureşti, Espla, 1956; N. Dunăre, *Portul popular din Bihor*, Bucureşti, Espla, 1957; N. Dunăre şi M. Focşa, *Portul buciumanilor din Munţii Apuseni*, Bucureşti, Espla, 1957; Fl. B. Florescu, *Portul popular din Moldova de Nord*, Bucureşti, Espla, 1956; idem, *Portul popular din Muscel*, Bucureşti, Espla, 1957; idem, *Portul popular din Ţara Vrancei*, Bucureşti, Espla, 1958; Gh. Focşa, *Evoluţia portului popular în zona Jiului de Sus*, Bucureşti, Espla, 1957; C. Irimie, *Portul popular din Ţara Oltului — Zona Avrig*, Bucureşti, Espla, 1957; idem, *Portul popular din Ţara Oltului — Zona Făgăraş*, Bucureşti, Espla, 1956; idem, *Portul popular din zona Branului*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1960; idem, *Portul popular din zona Perşanilor — Ţara Oltului*, Bucureşti, Espla, 1958; R. Vuia, *Portul popular al pădurenilor din regiunea Hunedoara*, Bucureşti, Espla, 1958; idem, *Portul popular din Ţara Haţegului*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1962.

Între cuvinte şi faptele de care se ocupă etnografia este o diferenţă categorică. La semnul lingvistic funcţia sa este esenţială : de comunicare, de prim ordin în ierarhia importanţei sociale ; prin încetarea funcţiei cuvîntul este scos automat din vocabular. Gama de funcţionalităţi a faptelor materiale este extrem de largă, iar trecerea prin ele nu ne oferă totdeauna cu uşurinţă posibilitatea unei explicaţii legice, obiective, căci ad-hoc un obiect poate primi funcţii speciale (magice sau de simbolizare), la fel poate pierde orice funcţionalitate şi este păstrat prin inerţie.

Între necesitate şi forma obiectului nu este un raport de păstrare convenţională, dimpotrivă în cadrul tendinţei de conservare se afirmă cu aceeaşi putere una de diferenţiere individuală. Forma este adusă adeseori de modă, de întîmplare, de presiuni dinafara sistemului. Asupra fenomenului de generalitate ne punem adesea întrebarea dacă variantele faptelor pe care le înregistrăm neîncetat pe teren mai exprimă de fapt aceeaşi tipologie. Iar despre caracterul colectiv ştim că nu toţi indivizii grupului îl folosesc în acelaşi strat temporar, sau că unii nu îl folosesc nicicînd, sau nu îi acordă aceeaşi funcţie şi aceeaşi semnificaţie.

În acest sens, se ridică cîteva probleme de metodă şi de tehnică a cercetării zonale. În primul rînd, cea a selecţiei planurilor de fapte, cu ierarhia lor : care este cel mai stabil, mai caracterizant, prin sine însuşi sau ca reper. Nu intrăm aici în detalii în legătură cu selecţia faptelor după criteriul tradiţionalului, autenticului, noţiuni după cum am văzut incomplet elucidate, sau după importanţa reprezentativităţii lor sub raportul frecvenţei, morfologiei, funcţionalităţii etc.

Considerînd fenomenul odată individualizat, delimitat în aria de circulaţie actuală, ne oprim la realizarea convergenţei planurilor de fapte materiale pe acelaşi teritoriu : în ce măsură este definită astfel o zonă, care este conţinutul real al definirii, cu ce precizie se pot stabili nucleele centrale şi graniţele zonei?

Dacă stabilim ,,izomorfele'' fiecărui fapt în parte, sau izomorfele domeniilor de fapte (port, ceramică, mobilier, interior etc.), suprapunerile lor arată un moment foarte labil al unei convergenţe întîmplătoare, cauzată de momentul prezenţei cercetătorului mai mult decît de legile interne ale evoluţiei zonale. Într-adevăr, dacă ni se permite o figură de stil, izomorfele arată ca nişte pînze destrămate, care se deplasează neîncetat pe planul geografic, dispar şi reapar mereu în adîncime, în plan temporar, revenind adeseori cu moda.

Sîntem puşi în situaţia de a defini, deci, o zonă prin coincidenţa proprie a ritmurilor diferite de dezvoltare a domeniilor pe acel teritoriu : de exemplu, un port popular arhaic, cu mici variaţii (reprezentînd un port înainte general mai multor provincii sau chiar sud-est european), un nivel important de tip de aşezare sau arhitectură (influenţele săseşti şi acţiunile de sistematizare în Mărginime), un nivel semiurban sau chiar urban în tehnici etc.

Ne găsim astfel în faţa unei pluralităţi de fapte ; unele au fost în nivele temporare diferite proprii tuturor zonelor, succesiv (dar şi simultan), altele reprezintă faze obligatorii de dezvoltare prin care au trecut sau vor trece zonele (anumite stiluri de artă decorativă, trepte tehnice), determinat de legile interne ale domeniilor respective atunci cînd evoluează în mod normal. Ilustrativă pentru problema etnografiei este observaţia repetată de etnologi, care studiind teritorii mai întinse de fenomene au constatat că în etnografie ansamblul de obiecte manifestat în diacronie este egal cu cel găsit în sincronie, atestat pe totalitatea teritoriului uman într-o perioadă de timp luată ca etalon.

Se impune, deci, găsirea unei sinteze între sincronic şi diacronic, capabilă să dea un profil suficient de individualizat grupului de fapte materiale pentru a marca o „zonă''. Deci nu prezenţa faptelor o poate defini, ci raporturile care se stabilesc între ele. Aceste raporturi sînt mediate cu necesitate de cadre mult mai largi : naturale, biologice, psihologice, economice, sociale, în aspectul lor diacronic (istoric) sau sincronic. Acest lucru este evident pentru metoda şcolii monografice româneşti, în care am încercat să elaborăm studiul Mărginimii. Dar cu ce orientare dominantă în interpretarea fenomenelor? Monografia a pus cercetarea sub semnul preponderent al interpretării sociologice. Cercetările noastre de creaţie materială au încercat să desprindă cu precădere gîndirea creatoare care le-a generat (fie ea de ordin economic, social, estetic ori politic). Sinteza se realizează foarte subtil, pe planul constantelor materiale, armonizate prin reflectare şi recompunere în cele spirituale.

S-a pornit de la necesitatea studierii vechilor „ţări'' româneşti ca unităţi foarte largi geografice, istorice, etnografice, economice, sociale, politice, administrative şi culturale [3]. Între satele unei astfel de ţări se stabilesc grupuri de relaţii de un anumit tip care realizează un fel de granițe sociale şi spirituale la fel de puternice ca cele oficiale, dacă nu chiar mai puternice. Faptul se oglindeşte şi în conştiinţa de grup a indivizilor respectivi, care singuri se definesc prin apartenenţa la o zonă, tind să se diferenţieze (pe planuri care diferă cu evoluţia epocilor) de celelalte zone, în acelaşi timp în care tind să le asimileze.

În afară de tipurile de relaţii, zonele sînt definite prin dinamica proprie a proceselor (iradierea, retragerea, inovaţia, împrumutul, rezistenţa la înnoiri etc.).

S-au pus în evidenţă, la fiecare domeniu de fapte materiale studiat, aceste procese interne, indicii care le fac proprii zonei de care ne ocupăm. La fel, în studiul social, relaţiile sociale care facilitează această dinamică sau o îngreunează, gradele de stabilitate fiind şi ele caracterizante.

Prin raportarea la cadrele largi de viaţă ale mărginenilor, s-au evidenţiat condiţiile care au asigurat zonei caracterul organic, totalizat, al faptelor respective.

Cadrul natural, aşa cum s-a constatat, este favorabil unei grupări umane [4]. Munţii Sibiului şi ai Sebeşului au oferit condiţii optime pentru anumite etape de dezvoltare social-umană şi anumite condiţii de istorie politică generală, ceea ce face ca ariile numeroaselor cadre : istoric, politic, administrativ, social, psihologic etc. să se suprapună aici. Populaţia a beneficiat de platforma nu prea înaltă a munţilor, cu un strat de pămînt gros care permitea şi practicarea agriculturii în terase. Adevărata viaţă a satelor de aici s-a dus deci în munţi, pînă la o înălţime de 1400 m. Aici la colibele răsfirate (fiind cu precădere crescători de animale) au fost vechile sate, pînă în secolul al XVIII-lea, cînd acţiunea de sistematizare oficială le sileşte, pentru uşurinţa supravegherii, să se adune pe vetrele de acum.

---

[3] I. Conea, *Ţara Loviştei. Geografie istorică*, Bucureşti, 1935; R. Vuia, *Ţara Haţegului şi regiunea pădurenilor*, extras din *Lucr. Inst. de geogr. Univ. Cluj*, II, 1926, p. 69—76 ş.a.

[4] I. Conea, *Cadrul şi condiţiile geografice*, capitol pentru vol. *Cercetări de artă populară — etnografie în zona Mărginimii Sibiului*, lucrare în manuscris.

Munţii aceştia au devenit o vatră românească, oferind un loc de refugiu optim, cu posibilitatea oscilării spre poale de cîte ori condiţiile favorabile o permiteau. Mărginimea Sibiului reprezintă, deci, un cadru propriu pentru un grup uman foarte vechi şi stabil, care a ştiut să supună natura cu o intensitate de cultură care se vădea şi în extensiunea teritorială a transhumanţei. Condiţiile au fost favorabile pentru cristalizarea lentă şi solidă a unor forme de viaţă colectivă (înglobînd aici şi pe cele materiale), care au putut deveni caracterizante în măsura în care acţionează prin ele tendinţe de specificitate de grup.

Evenimentele au influenţat în acelaşi sens Ţara Amlaşului, care cuprindea Săliştea, Galeşul, Vale, Cacova, Sibiel, dată în 1366 domnului muntean în stăpînire, ceea ce a creat condiţii economice şi sociale favorabile pentru acest nucleu şi totodată o diferenţiere de fapt faţă de celelalte zone, nefavorizate prin dependenţa faţă de feudali [5].

În general, teritoriul actual mărginenesc, prin înglobarea la *fundus regius*, a fost scutit de diferenţierile între iobagi — nobili, săraci — bogaţi excesiv (aici predominînd vechea obşte, din care desprinderile se fac pe nesimţite). Aceasta face ca structurile materiale elaborate de grup să fie relativ unitare, diferenţierile sociale care acţionează ca distrugător de echilibru intern în alte zone aici să fie atenuate în cadrul aceloraşi sisteme. Totodată grupul se defineşte prin opoziţie netă cu politica acaparatoare a stăpînirii administrative, încă un motiv de circumscriere într-o formă solidară.

Peste aceste cadre se suprapun alte cercuri de evoluţie centripetă : scaunul filial al Săliştei, care se organizează după desfiinţarea Ţării Amlaşului, accentuează rolul Săliştei ca nucleu polarizant, aşa cum este şi astăzi [6].

Înfiinţarea Regimentului I de graniţă în 1766 are consecinţe adînci în toată organizarea zonei [7]. Centrul de la Orlat devine alt factor de convergenţă a zonei spre interiorul ei. Posibilitatea şcolarizării duce la apariţia, într-o perioadă relativ scurtă, a unei numeroase intelectualităţi cu conştiinţă naţională, deoarece, sigură pe baza economică şi socială pe care a generat-o totdeauna această zonă, a avut posibilităţi economice mai largi (se dezvoltă întărind-o şi nu are tendinţa cosmopolită, centrifugă, pe care o va manifesta intelectualitatea românească din alte zone). Activitatea ei produce un salt calitativ de conştientizare a activităţilor de grup, de formare a unei ideologii de grup (în măsura în care procesele sociale de grup o permiteau). Rolul Astrei, ca încununare a acestor tendinţe, este prea cunoscut ca să mai insistăm [8].

---

[5] I. Moga, *Marginea. Ducatul Amlaşului şi Scaunul Săliştei*, Bucureşti, 1942 (extras din vol. *Omagiu prof. Ion Lupaş*) ; idem, *Les Roumains de Transylvanie au Moyen-Age*, Sibiu, 1944 ; K. Horedt, *Contribuţii la istoria Transilvaniei în sec. IV—XIII*, Bucureşti, 1958 ; Şt. Pascu, *Istoria Transilvaniei*, Blaj, 1944 ; *Istoria României*, tratat, vol. II, Bucureşti, 1962.

[6] I. Moga, *Marginea. Ducatul Amlaşului şi Scaunul Săliştei*, Bucureşti, 1942 (extras din vol. *Omagiu prof. Ion Lupaş*).

[7] D. Prodan, *Înfiinţarea regimentelor de graniţă*, în *Istoria României*, tratat, vol. III, Bucureşti, 1964, p. 514—522 ; G. Bariţiu, *Părţi alese din istoria Transilvaniei pre două sute de ani în urmă*, vol. I, Sibiu, 1889 ; idem, *Materialu pentru istoria regimentului I grăniţiariu din Transilvania*, în „Transilvania", an. XV, 1884, nr. 23—24 şi an. XVI, 1885, nr. 1—2 ; C. Stejar, *Cronica comunei Jina*, manuscris în copie dactilografiată, arhiva Muzeului Brukenthal.

Locuitorii înşişi erau dotaţi cu o anumită elasticitate a concepţiilor, care se formează parcurgînd teritorii întinse, pe drumul oilor sau pe munţii închiriaţi pentru păşunatul de vară, dar parcurgîndu-i cu sentimentul de solidaritate al aceluia care evoluează printr-o cultură de acelaşi tip cu a lui, în primul rînd printre semenii sau rudele lui, apartenenţa la Muntenia, emigrarea masivă dincolo de munţi, lanţul de sate „gemene” care a apărut pe celălalt versant etc. [9].

Elasticitatea aceasta se observă în uşurinţa cu care mărginenii se adaptează şi astăzi celor mai diverse situaţii, în capacitatea de însuşire a formelor politice de luptă pentru drepturile lor atît în feudalism, în conflictele continue în care adeseori monarhia a fost determinată să intervină în favoarea românilor, cît şi în războiul vamal al Austro-Ungariei cu ţările române, cînd, pe lîngă forma politică organizată de rezistenţă, mărginenii adoptă cu succes pe cea economică : trecerea imediată la meserii, negoţ, manufacturi, fabrici, dovedind o excepţională capacitate de asimilare a formelor noi [10]. Totodată, s-a observat că mărginenii au împrumutat puţine elemente, însă perfect asimilate, în cultura lor materială, comparativ cu alte zone în care formele importate zdruncinau sistemele tradiţionale. Aici se conturează o profundă şi solidară conştiinţă a valorilor de grup, cu atît mai puternică cu cît este conştientă, după cum am văzut.

În acelaşi timp, deşi s-a spus că mărginenii nu sînt mari creatori în toate formele materiale, eforturile lor concentrîndu-se spre aspectele economice şi politice de existenţă, ei sînt neîndoios foarte buni organizatori, constituind un puternic cîmp de iradiere, de transmitere către alte zone a valorilor lor, economice şi culturale.

Revenim aici la extinderea portului săliştean cu care a debutat expunerea noastră. Izomorfele acestui fapt, prin ele înşile, nu spun nimic pentru delimitarea zonelor etnografice. Dar, coroborat la acest plan de fapte, ariile teritoriale ale portului exprimă un complex întreg cultural, capabil să individualizeze atît situaţia zonei transmiţătoare, cît şi tendinţele şi aspiraţiile ei, reflectînd o situaţie de bază (economică şi socială). Este vorba de atracţia exercitată asupra altor zone româneşti de acest grup compact de români, solidari, puternici economic şi politic (relativ cu situaţia românilor din alte zone) şi puternici ca tendinţe de afirmare politică şi conştiinţă naţională a unităţii româneşti, laborioşi şi inventivi, capabili să uzeze de toate formele şi mijloacele de cultură pentru a se impune, rezistînd de pe aceste poziţii neîntreruptei apăsări la care au fost supuşi.

---

[8] V. Curticăpeanu, *Întemeierea Societăţii „Astra” şi rolul ei în cultura poporului român*, în „Studii”, 1961, nr. 6 ; idem, *Mişcarea culturală românească pentru unirea din 1918*, Bucureşti, 1968.

[9] I. Conea, *Villages d'ungureni dans l'Oltenie subcarpatique*, în „Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială”, XVI, 1943, nr. 1—4 ; Dr. P. Rîmneanţi, *Problema iradierii românilor din Transilvania în Principatele Române*, Cluj, 1946.

[10] I. Haşeganu, *Mărginenii în viaţa economică a Transilvaniei şi a vechiului Regat*, Braşov, 1941 ; idem, *Figuri din Mărginime*, Braşov, 1943.

Să vedem, în continuare, cum se reflectă această situaţie în alte domenii ale culturii populare.

Arhitectura[11] formează un capitol ce demonstrează că planurile şi formele generale ale arhitecturii româneşti se întîlnesc aici în toată gama, cu excepţia formei celei mai arhaice, indicînd în menţinerea ei precaritatea condiţiilor economice (casa cu o singură încăpere, care lipseşte total). Mărginimea este cuprinsă în zona străveche de existenţă a gospodăriei cu ocol întărit, legată astfel de celelalte zone româneşti şi de planul european de existenţă a faptelor, vădind continuitatea şi vechimea locuirii pe acest teritoriu. Tendinţele care se afirmă în întreaga arhitectură românească au aici o dinamică mai activă, ele manifestîndu-se cu mai mult de un secol înaintea altor zone : fenomenul înălţării locuinţelor apare aici înainte de prima jumătate a secolului al XIX-lea, în timp ce în Haţeg, de exemplu, zona care a cuprins aceleaşi procese, dar cu alt material, numai la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în secolul al XX-lea.

Interesant este, deci, faptul că Mărginimea a fost prinsă timpuriu în evoluţia formelor generale de arhitectură transilvăneană, rezultate ale asimilării şi influenţării reciproce dintre culturile naţionale de aici. De exemplu în Transilvania apar forme de pridvor oscilînd între tendinţa spre închidere masivă a lor (proprie saşilor originar) şi cea de deschidere (colonade) la români. Mărginenii adoptă unele forme închise, în timp ce saşii creează forme de pridvor deschise, prin asimilarea tendinţei româneşti.

Fenomenul datează de cca 150 de ani în Mărginime, în timp ce în Ţara Oltului de pildă influenţele exterioarelor săseşti apar numai în prima parte a secolului al XX-lea, pe calea procesului de urbanizare. Fenomenul demonstrează ponderea mărginenilor în elaborarea formelor de cultură transilvăneană, în care ei au jucat un rol activ şi egalitar.

În decor, persistenţa fondului ornamental general românesc îi situează din nou pe mărgineni în aria arhitecturii româneşti, dar nedezvoltarea cîmpurilor ornamentale arhitecturale arată o fază a lipsei de semnificaţii pentru interdiferenţieri sociale de grup (nemeşi — iobagi, avuţi — săraci din alte zone româneşti), fază care i-a condus direct în cele evoluate de dezvoltare arhitecturală, cînd ornamentul are funcţia restrînsă la estetic, potenţînd şi nu definind clădirea.

În sectorul portului popular rolul culturii mărgineneşti a fost mai spectaculos, profitînd de o anumită ambianţă istorică[12]. Mărginenii au făcut o sinteză, în croi și broderii, între portul ardelean și cel al celorlalte provincii românești (oglindit în sud-estul Ardealului). Creația lor se manifestă mai mult în menținerea tradițională a cîmpurilor, croiurilor, în conștientizarea acestei mențineri și în varietăți care se înscriu perfect în structurile de bază. Adoptarea acromatismului (negru — alb) și constanța menținerii structurilor de port într-o epocă în care zonele manifestau tendințe de înnoire cu precădere în acest domeniu au dus la extinderea largă a portului mărginenesc, care a devenit portul național românesc din Transilvania, nordul Olteniei și Munteniei.

---

[11] M. Possa, P. Mihalik, *Poiana Sibiului. Complex de arhitectură populară*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1966 ; P. Stahl, *Planurile caselor româneşti ţărăneşti*, Sibiu, Muzeul Brukenthal, 1958.

[12] Fl. B. Florescu, *Portul popular din Mărginime*, lucrare în manuscris pentru vol. *Cercetări de artă populară — etnografie în zona Mărginimii Sibiului.*

În concluzie, trebuie să spunem că zonarea este o operație complexă, în efectuarea căreia etnograful trebuie să aibă în vedere în permanență modul de viață al zonei respective. Interferența straturilor faptelor materiale trebuie raportată la condițiile largi ale zonei, începînd cu cadrul natural și terminînd cu psihologia specifică grupului, în condiții de existență și de dezvoltare istorică. Cercetarea trebuie să aibă în vedere deopotrivă aspectele sincronice și diacronice, atît ale fiecărui grup de fapte în parte, cît și pentru sistemul general de fenomene, deci sinteza tuturor planurilor de existență, singura care poate defini o zonă de cultură.

ASPECTS DE LA DÉMARCATION DES ZONES DANS L'ATLAS ETHNOGRAPHIQUE DE LA ROUMANIE

Le problème des zones de culture concerne dans la plus large mesure les recherches ethnographiques contemporaines, ayant trait à la présentation comparative des phénomènes, à leurs circulation et expansion — contribuant donc à l'explication scientifique finale.

La démarcation des zones ou le concept des zones, établi comme unité territoriale sur la base de la circulation et de la persistance de certains phénomènes ou faits culturels, est une méthode couramment utilisée dans l'ethnographie roumaine.

Dans la recherche de notre culture materielle populaire, la démarcation des zones a été faite, généralement, en partant premièrement des faits d'art populaire, ceux-ci ayant, par leur variété et par les marques personnelles, une plus grande capacité d'individualiser que les faits de culture proprement dits, ou bien que les outils, soit les objets techniques. Dans leur cadre on a accordé la priorité au costume populaire. En analysant la mécanique de définir les zones par le costume, on a constaté que les chercheurs ont utilisé des critériums différents. D'autres domaines de l'art populaire n'ont été abordés que rarement comme des critériums pour la démarcation des zones.

Parmi les problèmes de méthode et de technique de la recherche zonale, vient d'abord celui de la sélection des plans de faits, avec leur hiérarchie : lequel est le plus stable, le plus relevant, par soi-même ou en tant que repère. On se trouve donc devant une pluralité de faits. Ce n'est que la synthèse entre synchronique et diachronique qui peut donner un profil suffisament individualisé au groupe des faits matériels pour marquer une « zone ».

Par conséquent, ce n'est pas la simple présence des faits qui puisse définir une zone, mais les rapports qui s'établissent entre eux et qui sont médiats nécessairement par des cadres plus amples : naturels, biologiques, psychologiques, économiques, sociaux, dans leur aspect diachronique ou synchronique. Ce fait est évident pour la méthode de l'école monographique roumaine. La synthèse se réalise très subtilement, sur le plan des données constantes, harmonisées par le réfléchissement et la récomposition dans les données spirituelles.

La démarcation des zones est une opération complexe dont la réalisation exige de l'ethnographe d'envisager en permanence la manière de vivre (le *modus vivendi*) de la zone respective. L'interférence des couches des faits matériels doit être rapportée aux conditions amples de la zone, en partant du cadre naturel et en finissant avec la psychologie spécifique du groupe, dans les conditions de l'existence et du développement historique.

APLICAȚIILE EȘANTIONĂRII ÎN REALIZAREA ATLASULUI ETNOGRAFIC AL ROMÂNIEI

CORNELIA BELCIN și ALEXANDRU POPESCU

Abordînd problema eșantionării în legătură cu realizarea Atlasului etnografic al României, ne propunem, în primul rînd, deschiderea unei discuții privind aspectele teoretice, precum și cele aplicative ale acestei metode moderne de anchetă, consemnare și analiză. Trecînd în revistă experiența dobîndită de cercetători sau colective de lucru din alte state în acest domeniu și raportîndu-ne permanent la necesitățile de investigare reclamate de specificul fenomenelor de cultură populară de pe teritoriul țării noastre, vom analiza posibilitatea și utilitatea eșantionării în cadrul operațiilor de realizare ale Atlasului etnografic al României.

Principii teoretice generale. În toate domeniile de cercetare, inclusiv cel al științelor social-istorice, necesitatea explicării fenomenelor, a relevării aspectelor calitative, nu se poate face fără determinarea laturii cantitative, care, la nivelul actual de dezvoltare al investigațiilor, impune folosirea metodelor matematicii moderne. Preocuparea pentru cercetarea laturii cantitative a fenomenelor face absolut necesară abordarea unui număr mare de cazuri, deci cercetarea colectivităților statistice, corelată cu aplicarea unor procedee de înregistrare și măsurare cantitative, diferențiate și ele în funcție de caracteristicile fenomenelor și proceselor social-economice supuse studiului [1].

O trăsătură primordială a oricărei legități statistice, verificată adeseori practic, constă în faptul că ceea ce este necesar, general într-un ansamblu de fenomene se poate manifesta numai în cazul considerării și supunerii observației a unui număr destul de mare de unități ale ansamblului. În aceasta constă substratul legii numerelor mari, care constituie un element esențial al oricărei legități statistice și de a cărei acțiune trebuie să se țină seama în studiul tuturor colectivităților statistice. Cunoașterea acțiunii acesteia este indispensabilă pentru aplicarea teoriei selecției în statistică [2].

---

[1] Manea Mănescu, *Statistica și sociologia*, în *Teorie și metodă în științele sociale*, vol. I, București, Editura politică, 1965, p. 204.

[2] Gh. Mihoc și V. Urseanu, *Legea numerelor mari — element component al legității statistice*, în *Teorie și metodă în științele sociale*, vol. II, București, Editura politică, 1966, p. 96—97.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 6, p. 447—460, București, 1969

Cercetarea selectivă, cu un cîmp tot mai larg de aplicaţii în ştiinţele sociale, este cea mai importantă observaţie parţială. Ea se defineşte prin aceea că sînt supuse studiului numai un anumit număr de unităţi ale ansamblului, alese astfel încît pe baza lor să se poată realiza o caracterizare riguroasă şi operativă a acestuia. Colectivitatea cercetată poartă numele de colectivitate generală, iar cea parţială, extrasă din ea, se numeşte colectivitate de selecţie sau eşantion.

La proiectarea unei anchete ample, de proporţii naţionale, este preferabilă aplicarea metodelor selective, datorită avantajelor pe care acestea le oferă în comparaţie cu ancheta completă. Este vorba de economisirea resurselor materiale, a muncii (personal mai redus pentru cercetarea de teren, pentru intabularea şi prelucrarea datelor), a timpului. Din punct de vedere teoretic, eşantionarea permite un nivel global mai înalt de exactitate decît o enumerare completă : proporţiile mai mici îngăduie şi aplicarea mai multor verificări şi teste de exactitate în toate etapele, precum şi acordarea unei atenţii sporite redactării şi analizei [3].

Efectuarea cercetării prin eşantion permite extragerea unor concluzii asupra fenomenului abordat, avînd în vedere, în primul rînd, verificarea semnificaţiei, precum şi evaluarea sa. În primul caz, încercăm să stabilim dacă anumite ansambluri şi fracţiuni de ansamblu diferă între ele prin caracteristici particulare ; în al doilea caz, în baza informaţiilor oferite de eşantion, avem posibilitatea să evaluăm o cantitate necunoscută de fapte [4].

Cercetările statistice sînt însă esenţiale şi în verificarea ipotezelor, unde anchetele de teren au un rol capital, prin argumentele pe care le pot oferi.

Realizarea eşantionării este o etapă de bază, absolut necesară în construcţia modelelor, pe care se întemeiază analiza cu mai multe variabile a materialului obţinut, avînd drept scop final cunoaşterea şi interpretarea datelor de teren.

Aşadar, pentru ştiinţele sociale, metodele statistice, între care şi eşantionarea, reprezintă forme perfecţionate ale metodei comparative. Traducerea fenomenelor în cifre şi simboluri permite abordarea simultană a unui foarte mare număr dintre acestea, confruntarea cu o mare precizie a caracteristicilor lor, aprofundarea analizei [5].

Utilizarea eşantionării în etnografie. Aplicarea metodelor statistice în ştiinţele social-istorice este cu totul necesară şi îndreptăţită, deoarece, „în locul practicii vechi a argumentaţiei prin exemple izolate, se impune considerarea în masă a fenomenului [...]. Orice fel de cercetare de teren etnografică, folclorică, lingvistică [...] nu devine doveditoare decît cu condiţia epuizării materialului informativ existent şi a unei ulterioare cartografieri" [6].

---

[3] C. A. Moser, *Metodele de anchetă în investigarea fenomenelor sociale*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1967, p. 85.

[4] *Ibidem*, p. 213.

[5] M. Duverger, *Tehnicile matematice şi grafice în ştiinţele sociale*, în *Teorie şi metodă în ştiinţele sociale*, vol. II, Bucureşti, Editura politică, 1966, p. 125.

[6] H. H. Stahl şi I.Donat, *Etnografie şi istorie*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. 1, 1966, p. 11.

Un moment important în modernizarea tipului de anchetă îl constituie activitatea cercetătorului englez Tylor, care a folosit statistica pentru ilustrarea ipotezelor sale. El a publicat însă doar rezultatele studiilor, nu şi lista societăţilor pe care le-a cercetat, astfel încît nu avem posibilitatea de a şti modul în care şi-a selectat cazurile.

În general, la fel au procedat şi Hobhouse, Wheeler, Grinsberg, ei avînd în vedere mărirea numărului de exemple, care însă au fost alese la întîmplare, deci nu au putut ajunge la generalizări caracteristice, reprezentative.

Contribuţii importante la perfecţionarea metodei au fost aduse de specialiştii americani, englezi, francezi prin folosirea eşantionării în selecţionarea cazurilor. Principiile „cercetării interculturale", care formează platforma teoretică a metodei, au în vedere realizarea unor standarde de eşantionare, astfel încît rezultatele operaţiei să fie apte pentru prelucrarea statistică.

În general, s-a ajuns la concluzia că în domeniul cultural nu este nevoie de eşantioane de mare cuprindere, iar aprecierea lor nu trebuie făcută în mod aproximativ. Nu este recomandabilă o selecţionare a materialului doar pe orizontală, ci o eşantionare stratificată, adaptată la faptele etnografice, caracterizate prin fenomene de variaţie şi distribuţie diverse.

Aşadar, avînd la bază metoda eşantionării interculturale, atlasele etnografice cumulează, sistematizează datele specifice ale diverselor unităţi culturale. Pe plan mai general, ele pot surprinde variaţiile culturale, în interiorul anumitor arii, şi tendinţele lor de evoluţie, incidenţa şi distribuţia fenomenelor social-culturale pe arii mai largi.

Fără a intra deocamdată în amănuntele legate de realizarea practică a eşantionului cultural, trebuie să subliniem că experienţa dobîndită, în această direcţie, de specialiştii din diverse ţări este deosebit de semnificativă. Reducînd desigur proporţiile, schimbînd unitatea de măsură a eşantionului, adaptînd o parte a principiilor sale la specificul alcătuirii unui atlas naţional, considerăm posibilă şi utilă folosirea eşantionului stratificat în proiectarea anchetelor de teren pentru Atlasul etnografic al României.

În legătură cu experienţa altor atlase naţionale europene în această direcţie menţionăm că, la Conferinţa internaţională de lucru asupra cartografierii etnologice, ţinută la Zagreb în februarie 1966, s-a discutat printre altele şi problema sistemelor de proiectare a anchetelor, a fixării punctelor reţelei de cercetat. Dintre cele 22 de ţări prezente, cele mai multe ţări europene folosesc un sistem formal, avînd la bază considerarea împărţirilor administrative vechi sau noi şi extinderea relativ arbitrară la toate unităţile administrative a prezenţei sau absenţei fenomenului constatat numai într-un punct [7].

În alte cîteva ţări (R.S. Cehoslovacă, R.P. Ungară, R.F. a Germaniei) e folosită o reţea variabilă de puncte, potrivit tematicii cercetate. Pînă în prezent numai cercetătorii albanezi au proiectat un eşantion cultural stratificat, avînd la bază împărţirea teritoriului ţării în unităţi social-economice şi culturale, fiecare cu caracteristici bine diferenţiate [8].

---

[7] *Internationale Arbeitskonferenz über die ethnologische Kartographie*, Zagreb, 1966, p. 87.

[8] *Ibidem*, p. 78–79.

În sfîrşit, o altă problemă teoretică, deosebit de importantă şi controversată, pe care o vom aborda este aceea a perspectivei temporale diacronice în tratarea fenomenelor de cultură, prin metodele statistice, în general, şi prin eşantionare, în special.

Acest aspect s-a bucurat de atenţia cuvenită din partea unor cercetători care consideră că eşantionarea se poate încadra criteriilor etnografice diacronice de înregistrare, analiză şi redactare statistică, neducînd la estomparea sau deformarea anumitor aspecte.

O serie de specialişti consemnează printre criteriile de eşantionare şi pe acela al stabilirii perioadei aproximative de cînd datează cele mai importante informaţii în legătură cu trăsăturile culturale avute în vedere.

Este vorba, de fapt, de o necesitate generală a atlaselor etnografice : stabilirea perspectivei, a nivelului în timp la care este abordat fenomenul istorico-cultural. Una din posibilităţile de rezolvare a problemei este fixarea unei anumite perioade în cadrul căreia este consemnat stadiul de evoluţie corespunzător al faptelor de cultură populară. Aplicîndu-se unei platforme temporale unice, metoda eşantionării, prin însuşi substratul ei exact, matematic, conservă, prin rezultatele sale, această perspectivă diacronică unitară.

★

În continuare, vom expune, în esenţa lor, principalele probleme concrete ale eşantionării văzute în perspectiva elaborării Atlasului etnografic al României, în acord cu normele teoretice generale ale acestei metode statistice.

De la bun început, subliniem că, atît în ceea ce priveşte stabilirea proiectului de eşantionare, cît şi pe parcursul etapelor de realizare ale Atlasului, conlucrarea dintre etnografi şi statisticieni trebuie să fie cît se poate de strînsă, dat fiind caracterul cu totul specializat al metodei în discuţie. În cadrul acestei conlucrări, etnograful este chemat să stabilească principiile, necesităţile, etapele concrete ale operaţiei, în funcţie atît de specificul fenomenului cultural, cît şi de criteriile Atlasului, iar statisticianul să transfere această problematică în termenii normelor de eşantionare, ceea ce implică operaţii dificile, începînd cu matematizarea procedeelor şi încheindu-se cu utilizarea maşinilor de calcul.

În ceea ce ne priveşte, vom încerca, din punct de vedere etnografic, în limitele principiale ale lucrării de faţă, să argumentăm utilizarea metodei în perspectiva realizării Atlasului etnografic al României şi să analizăm cîteva din criteriile, etapele, momentele generale ale transpunerii sale în practică, fără a intra deocamdată în discutarea unor probleme speciale (ex. aplicarea formulelor matematice).

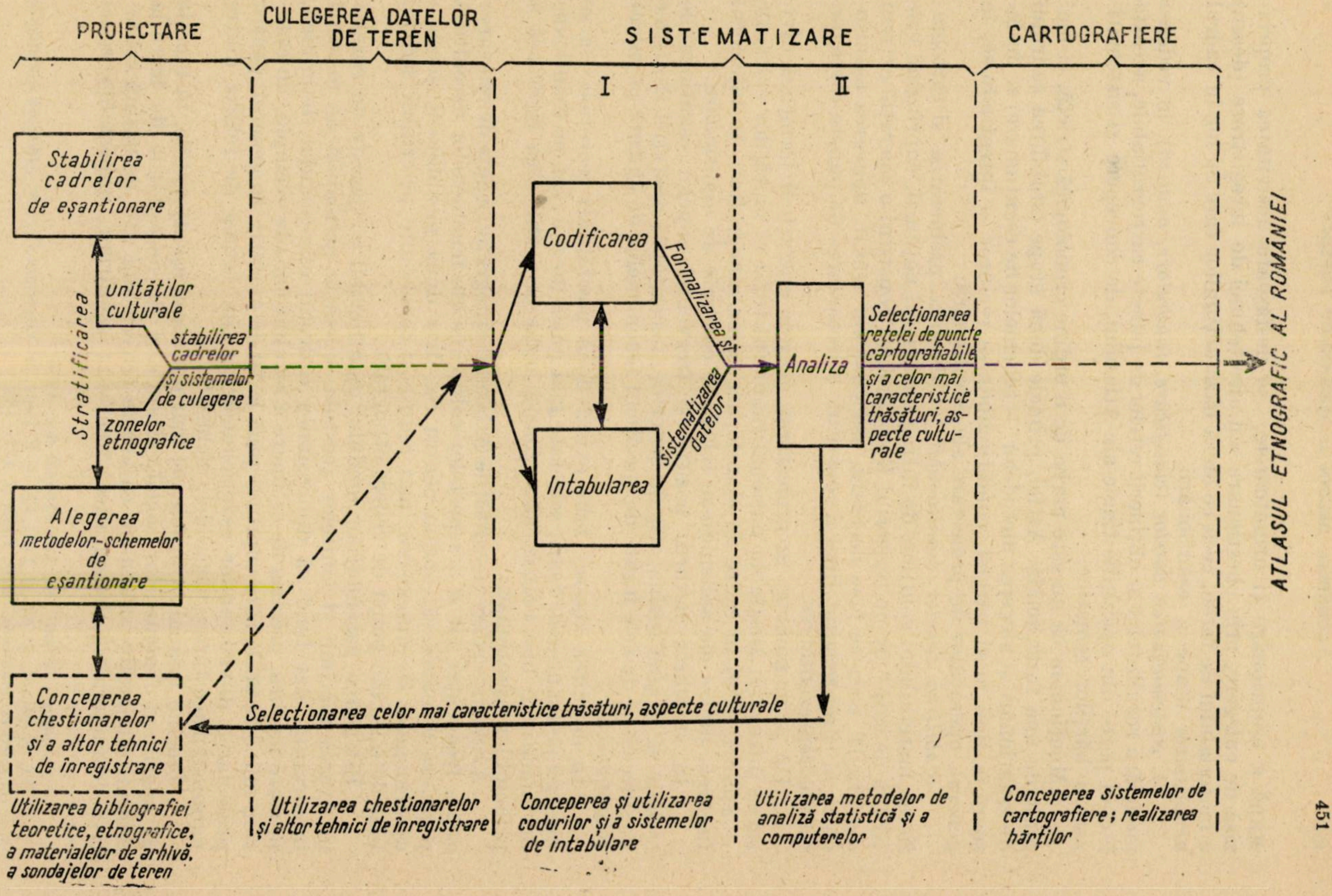
★

În contextul general al operaţiilor legate de realizarea Atlasului, ne vom referi, cu precădere, la etapele proiectării şi realizării eşantionării :

1. *Stabilirea cadrului de eşantionare* (*desemnarea zonelor etnografice*) în raport cu ansamblul cultural naţional (număr de unităţi culturale : aşezări, sate).

2. *Alegerea metodelor — schemelor de eşantionare*, în vederea consemnării, organizării şi sistematizării materialului de teren. Între această

ETAPELE EȘANTIONĂRII ÎN CADRUL ATLASULUI ETNOGRAFIC


PROIECTARE
CULEGEREA DATELOR DE TEREN
SISTEMATIZARE
CARTOGRAFIERE
I
II
Stabilirea cadrelor de eșantionare
Stratificarea
unităților culturale
zonelor etnografice
stabilirea cadrelor și sistemelor de culegere
Alegerea metodelor-schemelor de eșantionare
Conceperea chestionarelor și a altor tehnici de înregistrare
Codificarea
Intabularea
Formalizarea și sistematizarea datelor
Analiza
Selecționarea rețelei de puncte cartografiabile și a celor mai caracteristice trăsături, aspecte culturale
Selecționarea celor mai caracteristice trăsături, aspecte culturale
ATLASUL ETNOGRAFIC AL ROMÂNIEI
Utilizarea bibliografiei teoretice, etnografice, a materialelor de arhivă, a sondajelor de teren
Utilizarea chestionarelor și altor tehnici de înregistrare
Conceperea și utilizarea codurilor și a sistemelor de intabulare
Utilizarea metodelor de analiză statistică și a computerelor
Conceperea sistemelor de cartografiere; realizarea hărților

etapă a eşantionării şi următoarele, se desfăşoară activitatea propriu-zisă de culegere, prin chestionare sau alte tehnici de înregistrare (desen) a materialului de teren, ceea ce oferă baza acţiunilor care au loc în cadrul următoarei etape a eşantionării.

3. *Sistematizarea datelor* (*clasificare*, *intabulare*, *analiză*), în vederea modelării rezultatelor şi obţinerii reţelei de puncte cartografiabile, aceasta făcînd parte din operaţiile finale ale Atlasului, de concepere şi sistematizare a hărţilor tematice.

Menţionăm că nu este vorba de o ordine cronologică strictă, ci mai mult de una funcţională. Astfel, primele două etape (stabilirea cadrului de eşantionare şi alegerea metodelor — schemelor de eşantionare) se desfăşoară în linii mari paralel, condiţionîndu-se reciproc şi integrîndu-se, în general, operaţiilor de proiectare ale eşantionării.

Stabilirea zonelor eşantionabile. Culegerea, prelucrarea şi cartografierea materialului conţinut de întreg ansamblul naţional, cuprinzînd cele 13 149 de sate [9] de pe teritoriul României, ar constitui o operaţie extrem de dificilă, ceea ce face necesară, aşa cum am arătat, aplicarea eşantionării, al cărei rezultat final îl constituie selecţionarea de puncte cartografiabile reprezentative.

Un prim moment în proiectarea acestor operaţii îl formează divizarea întregului ansamblu naţional (numărul total al unităţilor culturale — aşezări, sate) în cadre de eşantionare (zone etnografice), în interiorul fiecăreia dintre ele aplicîndu-se schemele concrete de eşantionare.

În stabilirea naturii, poziţiei şi frecvenţei zonelor eşantionabile trebuie să se ţină seama atît de criteriile, necesităţile operaţiei statistice în sine, cît şi de cele legate de specificul fenomenelor de cultură populară românească.

În definirea acestor zone există două posibilităţi teoretice : să se meargă pe eşantioane mari, selectate mai puţin îngrijit, sau pe eşantioane de dimensiuni mai reduse, alese foarte atent prin aplicarea riguroasă a principiilor eşantionării.

Avînd în vedere necesităţile Atlasului etnografic, legate de relevarea atît a frecvenţei, cît şi a aspectelor calitative ale fenomenelor de cultură populară românească, optăm pentru cea de-a doua posibilitate, aceea a eşantioanelor de dimensiuni mai reduse şi constituite pe criterii stricte, bine definite din punct de vedere etnografic.

Estimarea parametrilor fondului eşantionabil îşi găseşte un corolar în fixarea mărimii şi limitelor acestuia, operaţie prealabilă de maximă importanţă, dat fiind că dimensiunea cadrului eşantionului determină, în mare măsură, precizia de estimare a rezultatelor (de exemplu, un eşantion mic este acela care cuprinde pînă la 30 de unităţi). În general, pentru proiectarea dimensiunilor eşantioanelor se ţine seama de relaţia dintre parametrii acestora şi variabilele incluse [10].

Trecînd la analiza problemei mărimii zonei eşantionabile, în funcţie de specificul fenomenelor social-culturale şi de necesităţile de lucru la Atlasul etnografic, subliniem că aceste criterii sînt atît de natură calitativă (caracteristici demografice, frecvenţa aşezărilor, importanţa zonei respective în etnogeneză şi în repartiţia aspectelor culturale celor mai caracteristice), cît şi cantitativă : necesitatea de cuprindere a întregului teritoriu al ţării, exhaustivitatea cartografierii. În funcţie de aceste principii teoretice, respingem, de la bun început, soluţiile extreme, adică amplasarea centrelor de greutate, a „nodurilor" reţelei de puncte cartografiabile după considerente adesea subiective, adică fără a se fixa un fond reprezentativ şi unic de criterii social-culturale, dar şi dispunerea reţelei în funcţie de un punct de vedere pur obiectivist, geometrizant, prin împărţirea apriorică a teritoriului ţării în zone, cercuri egale.

---

[9] „Buletinul oficial", nr. 163—165/20 dec. 1968.

[10] C. A. Moser, *op. cit.*, p. 172—177 şi P. Pépe, M. Tisserand-Perrier, *Méthodes statistiques dans les sciences humaines*, Paris, 1962, p. 177—189.

Îmbinarea principiilor etnografice cu cele statistice, excluzîndu-se pericolul selectismului, se poate realiza, în primul rînd, prin desemnarea concretă a celor dintîi (pe baza determinării concrete a specificului social-cultural al zonelor, a conexiunilor şi locului lor în complexul naţional), faţă de care cercetarea trebuie să manifeste şi în continuare o deosebită solicitudine.

Problema a suscitat interesul specialiştilor din numeroase ţări. Denumind semnificativ zona etnografică drept „comunitate", C.M. Arensberg demonstrează importanţa acesteia atît ca unitate de observaţie, cît şi ca eşantion. De altfel, după părerea sa, o bună perioadă, individualul, mai mult decît comunitatea, a fost ales ca eşantion, ceea ce a impietat serios asupra progreselor metodei şi realismului concluziilor, mai ales în perspectiva globală, evolutivă.

Zona, considerată drept cadru minimal, se defineşte atît în funcţie de caracteristicile naturale, cît şi de coeziunea sa social-economică şi culturală. Printre criteriile principale pentru fixarea poziţiei şi mărimii zonei eşantionabile menţionăm : 1) reprezentativitatea : definirea şi individualizarea sa ca unitate funcţională în raport cu criteriile culturale, sociale, economice etc. ; 2) unitatea, coeziunea : detaşarea, pe această bază, de zonele limitrofe prin marcarea forţelor sale de coeziune şi a naturii relaţiilor sale interne şi externe ; 3) amplitudinea : cuprinderea întregului teritoriu în cadrul căruia fenomenele culturale îmbracă o formă specifică, condiţie esenţială a operativităţii eşantionării.

În funcţie de aceste criterii se impun şi unele principii metodologice importante pentru considerarea zonei etnografice drept zonă eşantionabilă. Astfel, menţionăm că mărimea zonei poate desemna cadrul unei eşantionări stratificate şi multistadiale, metodă care, aşa cum vom vedea, este potrivită pentru realizarea atlaselor etnografice doar dacă conţine o stratificare, grupare minimală a unităţilor sale componente (sate), după criteriile geografice, demografice, economico-culturale etc. În acelaşi timp, însă, nu este absolut necesar ca în interiorul fiecărei zone să se manifeste absolut toate trăsăturile culturale avute în vedere [11].

În ceea ce priveşte aspectul diacronic al materialului de eşantionat, trebuie să menţionăm că, la rîndul său, criteriul istoric joacă un rol definitoriu. De cele mai multe ori, aceste zone etnografice se caracterizează printr-o comunitate de viaţă istorică sau printr-o integrare unitară în complexul istoric al teritoriului provinciei respective, ca şi în cel naţional. În nici un caz compartimentările istorico-politice fortuite, existente şi dispărute la un moment dat, determinate de forţe externe, nu trebuie să ducă la fragmentarea unor zone unitare. În acest sens, se poate demonstra existenţa, pe întreg teritoriul ţării, a numeroase zone etnografice — cadre optime de eşantionare — care cuprind porţiuni limitrofe ale celor trei mari provincii istorice româneşti.

---

[11] C. M. Arensberg, *The Community as Object and as Sample*, în „American Anthropologist", vol. 63, nr. 2, p. 241—260.

De altfel, o analiză concretă a fenomenelor de cultură populară românească demonstrează posibilitatea practică a unei zonări etnografice a întregului teritoriu al ţării. Fără a ne referi, în acest stadiu al discuţiei noastre, care presupune doar o expunere şi o argumentare principială, la aspectele concrete ale problemei, amintim că atît concluziile istoricilor (mai ales ale lui N. Iorga), geografilor (Vintilă Mihăilescu, I. Conea), cît şi investigaţiile etnografice mai vechi şi mai noi (S. Mehedinţi, R. Vuia) demonstrează cu numeroase exemple, ce vor trebui amplificate în viitor, existenţa unor asemenea zone de dimensiuni variabile, potrivit specificului lor, avînd caractere, o evoluţie şi o funcţionalitate proprie.

De altfel, la concluzii analoge au ajuns şi cei mai proeminenţi reprezentanţi ai Şcolii sociologice de la Bucureşti, care au în vedere folosirea metodelor statistice în organizarea datelor de teren pentru urmărirea răspîndirii şi frecvenţei fenomenelor, precum şi a circulaţiei lor. Pentru realizarea unui Atlas sociologic al României se viza, pe de o parte, „satul, ca unitate tipică de viaţă socială", iar pe de altă parte „regiunea etnografică". Pentru culegerea, sistematizarea şi cartografierea datelor trebuiau alese regiunile şi satele cele mai tipice, caracteristice şi reprezentative.

Problema regiunilor, zonelor etnografice, a originii, naturii şi limitelor lor trebuie pusă în raport cu aceea a „ţărilor istorice", cum sînt denumite de literatura de specialitate. Este reprezentativ în acest sens exemplul văilor şi depresiunilor carpatine, care au adăpostit cîte o „ţară, mică organizaţie politică, de esenţă populară, mici romănii locale ale pămîntului românesc", după expresia lui Traian Herseni[12].

Acest punct de vedere nu este cîtuşi de puţin în contradicţie cu evidenţierea unităţii culturii populare româneşti; el însuşi poate constitui (şi aici metodele statistice moderne vor trebui să-şi aducă un substanţial aport) o posibilitate de ilustrare, conform principiului ridicării de la particular la general a formelor concrete de manifestare a specificului naţional.

Stabilirea zonelor etnografice, a frecvenţei şi mărimilor lor constituie un moment iniţial de mare importanţă pentru fixarea cadrului eşantionării. Practic, operaţia porneşte de la un fond de cunoştinţe etnografice preliminare (bibliografie, materiale de arhivă etc.), care, după necesităţi, poate fi completat cu anchete de teren, sondaje, menite să ilustreze unele aspecte mai puţin cunoscute.

În cele ce urmează, vom cita un exemplu concret de stabilire a cadrelor de eşantionare prin stratificare descendentă, aşa cum se materializează el în sistemul de lucru al cercetătorilor albanezi, în cadrul realizării Atlasului etnografic al ţării.

Se argumentează că, datorită caracterelor etnogeografice complexe ale ţării, s-a adoptat o zonare corespunzînd grupelor etnice şi caracterelor culturale. În acelaşi timp, s-a ţinut seama de subdiviziunile istoricotradiţionale, aşa cum se materializează ele în izvoarele scrise şi în conştiinţa populară. Astfel, întreg teritoriul Albaniei a fost divizat în 8 secţiuni, corespunzătoare unor comunităţi etnografice, economice şi sociale. Fiecare din aceste zone a fost divizată, ţinîndu-se seama de aceleaşi criterii, în 4 sau 5 grupuri mai restrînse, cuprinzînd fiecare 10—20 de sate. Indicativul secţiunilor mari îl constituie iniţiala denumirii fiecăreia dintre ele, subdiviziunile lor au ca indicative cifre romane sau litere mici, iar punctele, unităţile etnografice (satele), cifre arabe.

---

[12] Tr. Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, Bucureşti, 1941, p. 175—202.

După stabilirea cadrelor, s-a trecut la operaţiile propriu-zise de eşantionare, ajungîndu-se, ca regulă generală, să se selecţioneze cîte un sat reprezentativ dintr-un număr de 10 sate, ceea ce a dat un total de 400 de sate[13].

Fără îndoială că dimensiunile şi criteriile de stabilire a zonelor şi subzonelor corespund specificului cultural şi dimensiunilor generale ale ţării. Exemplul este însă semnificativ în ceea ce priveşte sistemul de lucru, constînd în operaţii riguroase de subzonare descendentă, prin divizarea fiecărei macrozone în secţiuni mai mici, caracteristice şi unitare, cadre optime de aplicare a metodelor şi schemelor de eşantionare, ale cărei principii şi momente esenţiale le vom expune în cele ce urmează.

Metode — scheme de eşantionare. În alegerea uneia sau alteia dintre metodele consacrate în literatura de specialitate etnografică sau a altor domenii conexe trebuie avute în vedere acele scheme care au dovedit o mai mare valabilitate teoretică şi care, în acelaşi timp, îşi pot găsi o aplicabilitate optimă la specificul şi formele fenomenului cultural.

În funcţie de aceste necesităţi, considerăm drept cea mai potrivită metodă, conform schemei propuse de C. A. Moser, cea a eşantionării stratificate şi multistadiale. Principial, ea presupune valorificarea tuturor cunoştinţelor prealabile pe care le deţinem în legătură cu fondul de fapte, deci, în cazul problematicii Atlasului, cu unităţile social-culturale (sate, aşezări) şi individuale (persoane chestionate), în vederea amplificării caracterului reprezentativ şi preciziei eşantionării. Aceste scheme presupun, în aspectul lor stratificat, împărţirea fondului de fapte aflat în cadrul eşantionabil, deci, în ceea ce ne priveşte, zona etnografică, într-un număr de straturi (grupe) potrivit structurii acesteia. În aspectul lor multistadial, ele presupun, în continuare, o subeşantionare în interiorul straturilor, grupelor alese în primul stadiu (cluster sampling)[14].

În afara altor avantaje, de ordin teoretic şi practic, oferite de metoda în discuţie, asupra cărora vom mai reveni, menţionăm deocamdată faptul că ea presupune, în ceea ce priveşte înregistrarea, analiza şi consemnarea, o mare fidelitate faţă de aspectele structurale şi funcţionale, sincronice şi diacronice ale fenomenelor social-culturale.

Aplicate la necesităţile concrete ale Atlasului etnografic, ele capătă materializări analoge în cele două mari momente ale eşantionării, prima realizîndu-se la nivelul unităţilor cartografiabile (satul, aşezarea), iar cea de-a doua la nivelul zonei eşantionabile.

Cel dintîi moment are drept scop înregistrarea şi cumularea tuturor faptelor, trăsăturilor culturale, aşa cum se materializează ele în chestionarele individuale sau alte forme de înregistrare. Practic, urmează ca totalitatea informatorilor avuţi în vedere să fie împărţiţi în subgrupe, straturi, potrivit unor criterii prestabilite (sex, vîrstă, specializare economică), din interiorul cărora se aleg, proporţional sau în funcţie de importanţa fracţiunii respective, o serie de indivizi ce urmează să fie chestionaţi. În cadrul celui de-al doilea moment, datele rezultate din chestionarea acestora vor fi prelucrate pe baza unor sisteme de codificare, intabulare şi analiză ale căror principii le vom discuta ulterior, obţinîndu-se o imagine-tip, unică şi caracteristică pentru fiecare trăsătură, aspect cultural la nivelul fiecărei unităţi.

---

[13] *Internationale Arbeitskonferenz über die ethnologische Kartographie*, p. 78—79.

[14] C. A. Moser, *op. cit.*, p. 121—135.

Pornindu-se de la acest fond de fapte selecţionate, cel de-al doilea moment, avînd aceleaşi modalităţi generale de realizare, se desfăşoară la un nivel superior, acela al zonei eşantionabile, cuprinzînd, cum am văzut, un anumit număr de unităţi săteşti, în legătură cu care dispunem, pentru fiecare în parte, ca rezultat al operaţiilor enumerate mai sus, de datele caracteristice asupra aspectelor culturale avute în vedere.

Stratificarea are la bază, de această dată, criterii social-culturale generale : unităţile săteşti sînt grupate potrivit specificului lor geografic, demografic, economic, cultural. Din interiorul acestor grupe se aleg, din nou, în regim aleatoriu, o serie de unităţi, asupra cărora se aplică, printr-un ciclu de procedee asupra cărora vom reveni, operaţia propriu-zisă a eşantionării. În cele ce urmează, atît în această parte a lucrării, cît şi în celelalte, ne vom referi doar la acest al doilea moment, care se desfăşoară la nivelul fiecărui cadru eşantionabil (zonă etnografică).

Teoretic, în alegerea acestor unităţi (sate), în interiorul straturilor conţinute de zona eşantionabilă, trebuie să ţinem seama de cerinţele fundamentale ale metodei, care are, în primul rînd, un caracter aleator, conform căruia fiecare unitate are posibilitatea de a fi selecţionată.

Practic, operaţia se poate realiza pe mai multe căi. Una dintre ele este cea propusă de Charles W. Mc. Nett şi Roger E. Kirk şi denumită de aceştia ,,metoda reţelei''. Ea constă în trasarea unei reţele geometrice regulate şi selecţionarea acelor unităţi aflate în ,,nodurile'' echidistante sau în apropierea lor [15].

Considerăm însă că specificul metodei se realizează în condiţii mai normale în cadrul modalităţilor propuse de P. Pépe, M. Tisserand-Perrier, C. A. Moser şi alţii, adoptate în general şi de cercetătorii americani. După părerea lor, această operaţie de selecţionare probabilistică, denumită ,,extragere stratificată'', se realizează printr-un sondaj aleator în diferite clase (recte : straturile stabilite) ale unui ansamblu (recte : zona eşantionabilă) [16]. În scopul presupus pot fi folosite hărţi detaliate tematice ale zonei în discuţie, ale căror date vor fi expuse pe tabele selective.

Fără îndoială, modalităţile practice de realizare ale operaţiilor se mai cer elucidate, dar considerăm că, din punct de vedere teoretic, metoda eşantionării stratificate şi multistadiale îşi justifică utilitatea în această etapă a realizării Atlasului.

Codificarea, intabularea şi analiza. Presupunînd operaţia de culegere a materialului de teren, prin chestionare sau alte tehnici de înregistrare, realizată în cadrul normelor de eşantionare descrise mai sus, ne vom ocupa, în cele ce urmează, de operaţia finală presupusă de această metodă : codificarea, intabularea şi analiza trăsăturilor (categoriilor) culturale sau a variabilelor, în termeni statistici, a căror prezenţă, formă, intensitate etc. sînt urmărite şi cartografiate prin Atlasul etnografic.

---

[15] Charles W. Mc. Nett şi Roger E. Kirk, *Drawing Random Samples in Cross-Cultural Studies: A. Suggested Method*, în ,,American Anthropologist'', vol. 70, nr. 1, p. 50—55.

[16] P. Pépe şi M. Tisserand-Perrier, *op. cit.*, p. 258.

Operaţia este dificilă, presupunînd un înalt grad de specializare, astfel încît, şi în această etapă finală, concursul statisticienilor şi al altor persoane calificate în acest domeniu este imperios necesar. În ceea ce ne priveşte, conform profilului general al prezentei lucrări, vom analiza doar cîteva din principiile şi formulele de realizare, pornind de la experienţa, în rezolvarea problemei, cristalizată în alte ţări şi de la o serie de considerente asupra specificului fenomenelor de cultură populară românească şi necesităţilor Atlasului etnografic.

Aşa cum am arătat, aplicarea metodei eşantionării, în cadrul Atlasului etnografic, vizează selecţionarea reţelei de puncte cartografiabile, pornind de la considerentele imposibilităţii, din punctul de vedere al culegerii materialului şi al redării grafice a punctelor în discuţie, a luării în evidenţă a celor peste 13 000 de sate, aşezări de pe teritoriul ţării. Pe de altă parte, în afară de criteriul selectării aleatoare, eşantionarea mai are în vedere şi pe cel al reprezentativităţii reţelei de puncte cartografiabile.

Operaţia depistării acestor puncte se desfăşoară la nivelul fiecărei zone eşantionate şi are la bază tehnica statistică a analizei grupului, cum este denumită de R. P. Chaney [17]. În linii generale, un prim moment este codificarea trăsăturilor culturale, a variabilelor, adică a aspectelor culturale a căror răspîndire şi formă se consideră necesare a fi urmărite prin cartografiere, deci, practic, a răspunsurilor la chestionare sau a rezultatelor celorlalte forme de înregistrare (desen, de exemplu). Prin codificare se înţelege formalizarea, transpunerea în litere, cifre sau alte simboluri a trăsăturilor, caracterelor culturale avute în vedere, făcîndu-le astfel apte intabulării şi prelucrării statistice.

În conceperea codurilor ni se pare utilă observaţia lui Wolf [18] după care aspectele etnografice se împart, în linii mari, în aspecte cumulative şi noncumulative. Cumulative sînt acele aspecte care pot fi evaluate şi înregistrate pe o scară unidimensională ascendentă, deci pentru care se pot folosi coduri cifrice (de exemplu, gradul de specializare economică a unui anumit sat poate fi estimat cifric pe o scală a intensităţii generale a respectivei ocupaţii). Noncumulative sînt acele aspecte care se caracterizează printr-o capacitate de multiple combinaţii şi ale căror variante tipologice se pot formaliza mai bine, după părerea noastră, prin simboluri, coduri uni- sau multiliterale (de exemplu, pentru a se urmări răspîndirea diferitelor forme de plug, se concepe o tipologie generală a plugului, notîndu-se în dreptul fiecărui sat codul fiecărei variante).

Momentul următor al operaţiei are drept scop determinarea pentru fiecare trăsătură culturală a acelor sate care sînt purtătoarele celor mai caracteristice aspecte pentru respectiva zonă eşantionată, adică, din punct de vedere teoretic, manifestă un grad superior de incidență cu modelul, media trăsăturii culturale în discuție. În felul acesta ne apropiem de scopul final propus, adică depistarea, în parte, pentru fiecare aspect cultural, a celor mai caracteristice sate-puncte cartografiabile, la nivelul fiecărei zone etnografice eșantionate, astfel încît cumularea acestor rezultate are drept scop realizarea hărților specializate pentru întreg teritoriul țării, care să conțină rețeaua celor mai reprezentative puncte cartografiabile. Este probabil ca pentru diferite aspecte culturale să obținem puncte diferite, adică pe fiecare hartă tematică să apară alte puncte caracteristice, deci vom construi o rețea variabilă de puncte cartografiabile, posibilitate avută în vedere, de altfel, și în realizarea atlaselor etnografice în diferite țări care au adoptat metode de lucru din cele mai moderne. Numărul de puncte al rețelei se poate stabili în funcție de diferite criterii, fie cel al proporționalității, fie cel al mărimii și importanței zonei în discuție.

---

[17] R. P. Chaney, *Tipology and Patterning : Spiro's Sample Reexamined*, în „American Anthropologist", vol. 68, nr. 3, p. 1457.

[18] F. Wolf, *The Study of Evolution*, în *Horizons of Anthropology*, Chicago, 1964, p. 1459.

Așadar, pornind atît de la considerente de ordin teoretic, cît și practic, metoda eșantionării, aplicată la realizarea Atlasului etnografic al României, vizează obținerea unei rețele de puncte cartografiabile cu adevărat reprezentative, selecționate într-un regim aleator rațional, care exclude posibilitatea arbitrarului sau subiectivismului empirist.

Concret, în termeni generali, această selecționare obiectivă se realizează prin analiza rezultatelor codificate ale culegerilor, prin aplicarea unor formule matematice adaptate sau prin intabularea și prospectarea lor. Alegerea uneia sau alteia din metodele de analiză trebuie să determine modalitatea de codificare și de ordonare a coloanelor din tabele, astfel încît acestea să scoată cît mai bine în evidență incidențele (numeroase tipuri de asemenea tabele au fost publicate în revistele „Ethnology", „Current Anthropology", „American Anthropologist" etc.). De asemenea, este de studiat și posibilitatea realizării acestor operații prin analiză programată la computere.

Deși nu a intrat direct în sfera problematicii dezbătute pînă acum, vom aminti și o altă posibilitate pe care o oferă aplicarea eșantionării în conceperea Atlasului etnografic, și anume selecționarea celor mai caracteristice trăsături, aspecte culturale, prin prisma criteriilor unei înalte frecvențe și organice funcționalități a lor. Astfel, prin metoda denumită de etnologii americani a „componentelor principale", pornindu-se de la reordonarea acelorași date codificate și intabulate, se pot stabili aspectele, variabilele cele mai frecvente și mai corelate, deci se realizează identificarea acelor trăsături culturale ale căror interrelații sînt îndeajuns de consistente pentru a le face reprezentative și apte de a fi incluse în eșantionare.

Probleme de cartografiere. În încheiere, se impune și menționarea cîtorva probleme legate de redarea grafică a rețelei de puncte cartografiabile și a altor elemente, în primul rînd în legătură cu posibilitățile de rezolvare a lor prin prisma aplicării metodei eșantionării în realizarea Atlasului etnografic și în raport cu normele generale de cartografiere.

Astfel, referindu-ne la fiecare hartă tematică în parte, zonele etnografice eșantionate pot fi redate prin „metoda fondului calitativ", care constă în evidențierea suprafețelor diferențiate prin o anumită culoare sau hașură. Această metodă poate servi nu numai la diferențierea zonelor, dar și la raportarea lor : acelea care prezintă caracteristici generale analoge pot fi redate prin culori, nuanţe asemănătoare. Fixarea reţelei de puncte cartografiabile se poate realiza prin aşa-numita „metodă a punctului", în forme diferenţiate. În felul acesta se pot reda grafic, pe de o parte, toate punctele (satele) investigate, în care a fost depistată respectiva trăsătură culturală, prin semne de dimensiuni mai mici, iar acele puncte care, prin eşantionare, au fost considerate reprezentative pot fi marcate prin semne mai mari, indicîndu-se, eventual, în dreptul lor şi numele satului (în funcţie de necesităţile grafice generale ale hărţii se poate recurge doar la redarea reţelei de puncte caracteristice).

Eventual, pentru a se marca, în afara densităţii relative, şi variaţiile fenomenelor, se poate recurge la corelarea gradului şi formei acestuia cu aspectul sau culoarea semnului.

În sfîrşit, dacă se consideră necesară redarea suprafeţelor mari din teritoriul ţării, în care se manifestă un anumit fenomen sau unele forme ale sale, deosebit de utilă este „metoda arealelor", prin care aceste macrozone (chiar discontinue) sînt evidenţiate prin închiderea lor, prelungindu-se limitele zonelor etnografice propriu-zise, eşantionate cu linii curbe [19].

★

Cunoaşterea aprofundată şi aplicarea metodei eşantionării contribuie la simplificarea, unificarea şi raţionalizarea operaţiilor de realizare a Atlasului etnografic al României. Fără îndoială, modalităţile sale concrete de aplicare trebuie discutate cu pertinenţă, trecîndu-se în revistă experienţa altor colective în această direcţie, pe plan intern şi extern, precum şi a specialiştilor din alte domenii, dar ţinîndu-se seama permanent de necesităţile şi perspectivele specifice ale Atlasului etnografic al României, care îi determină o personalitate proprie.

LES APPLICATIONS DE L'ÉCHANTILLONNAGE DANS L'ÉLABORATION DE L'ATLAS ETHNOGRAPHIQUE DE LA ROUMANIE

Un premier chapitre de l'ouvrage porte sur des problèmes théoriques généraux et fait ressortir le fait que dans tous les domaines, y compris celui des sciences sociales, l'investigation des aspects qualitatifs des phénomènes a lieu en fonction de leur aspect quantitatif. Les nécessités concrètes de l'étude des collectivités statistiques exigent la recherche sélective, dont les méthodes comprennent aussi l'echantillonnage. La recherche sélective soumet à l'investigation un certain nombre d'unités de l'ensemble, sur le fondement desquelles le tout puisse être caractérisé.

Un autre chapitre discute la possibilité et la nécessité de l'échantillonnage en ethnographie.

Une étape importante dans le perfectionnement des méthodes statistiques dans le domaine culturel est constituée par l'utilisation de l'échantillonnage à la sélection et l'analyse des données en vue du travail cartographique nécessaire à l'élaboration des atlas ethnographiques. L'expé-

---

[19] Cf. Al. Săndulescu şi V. Sficlea, *Cartografie — topografie*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1966, p. 387—399.

rience acquise dans cette direction dans différents pays démontre que les atlas ethnographiques, réalisés par la méthode de l'échantillonnage, peuvent fournir des données spécifiques aux diverses unités culturelles et surprendre les variations culturelles à l'intérieur de certaines aires, ainsi que le sens de leur évolution, l'incidence et la distribution des phénomènes socio-culturels.

Les applications de l'échantillonnage dans l'élaboration de l'Atlas ethnographique de la Roumanie constituent le contenu de cette étude. L'Atlas doit tenir compte des normes générales théoriques de cette méthode, ainsi que du caractère spécifique des phénomènes de culture populaire roumaine, lesquelles doivent fixer les critères de l'Atlas. Dans le contexte général des opérations qui se rattachent à la réalisation de l'A.E.R., les principales étapes de l'échantillonnage sont :

1. L'établissement du cadre d'échantillonnage (la désignation des zones ethnographiques) par rapport à l'ensemble culturel national (nombre d'unités culturelles ; villages).

2. Le choix des méthodes-schémas d'échantillonnage en vue de la consignation et de la systématisation du matériel recueilli sur les lieux. Entre cette étape de l'échantillonnage et les suivantes se déroule l'activité proprement dite de rassemblement, par des questionnaires ou d'autres techniques d'enregistrement, du matériel recueilli sur place, opération qui offre le point de départ pour les opérations de l'étape suivante d'échantillonnage.

3. La systématisation des données (codification, enregistrement, analyse) en vue de la confrontation des résultantes. On passe ainsi à la réalisation des objectifs principaux de l'échantillonnage dans le cadre de l'A.E.R. : la sélection du réseau des points soumis à la cartographie et des plus représentatifs traits ou aspects culturels, en vue de la conception et de la systématisation des cartes thématiques.

L'application de la méthode de l'échantillonnage simplifie, unifie et rationalise les opérations pour l'élaboration de l'A.E.R., mais ses modalités concrétes doivent être encore discutées.

CARTOGRAFIEREA — SISTEM DE REPREZENTARE A FENOMENELOR CORELATE — ÎN UNELE DISCIPLINE SOCIALE

PAUL SIMIONESCU

> *„Nihil est in intellectu quod non prius in tabula fuerit" (S. Mehedinți, Terra).*

Orice redare sau formulare cartografică, în accepția largă a conceptului, presupune în fapt determinarea — în perspectivă spațială și prin simboluri unanim acceptate — a unor structuri diferențiate tematic, din ordinea realităților geografice, istorice, lingvistice, sociologice, etnografice, economice etc.

Metoda, folosită cu precădere în elaborarea descriptiv-sistematică a datelor circumscrise de preocupările fizico-geografice, și-a extins în cursul vremii și asupra altor sectoare de activitate științifică modalitățile ei proprii de abordare și înțelegere a fenomenelor investigate. Prin intermediul acestei noi perspective de lucru s-a realizat fără îndoială un pas înainte, deosebit de semnificativ, mai cu seamă în cuprinderea și prelucrarea cantitativă a fenomenelor respective, surprinse în intuiția repartiției lor teritoriale.

Prin extinderea reprezentării cartografice dincolo de limitele preocupărilor inițiale în conținutul metodologic al altor discipline științifice, se poate spune — într-un anumit sens — că în cadrul acestor preocupări s-a impus în cele din urmă un tip de a generaliza specific geografic, *geographisch denken.*

a) Cartografierea determină o abordare *extensivă* a fenomenelor investigate. Prin această perspectivă proprie, în genere, geografiei, datele reprezentative sînt semnalizate în repartiția lor zonală. Fenomenul investigat este surprins în seria echivalențelor sale repartizate spațial, urmărindu-se cu precădere structura densității, cu alte cuvinte răspîndirea și frecvența lui.

b) Analiza repartizării extensive sau zonale a fenomenelor cercetate oferă posibilitatea implicită de *a aprecia cantitativ* datele comunicate.

c) Aprecierea cantitativă și repartizarea extensivă a fenomenelor presupun implicit cea de-a treia notă caracteristică a redării cartografice : expresivitatea fenomenelor *tipizate*. Cartografia presupune o redare concludentă a unor informații esențial caracteristice.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 6, p. 461—478, București, 1969

d) Tipizate, redate în repartiţia lor zonală şi apreciate cantitativ, fenomenele sau datele indicate desfăşurat pe hartă pot fi concepute *corelat.* Stabilirea corelaţiilor posibile, a influenţelor reciproce, reprezintă desigur una din cele mai semnificative modalităţi de interpretare a fenomenelor investigate.

e) Simultaneitatea sau nesimultaneitatea fenomenelor, apreciate în repartiţia lor zonală, poate fi surprinsă şi evolutiv în cadrul reprezentărilor cartografice. Ele pot urmări aceleaşi serii de fenomene, remarcate însă în momente istorice diferite, făcînd astfel posibilă clarificarea tendinţei de evoluţie a realităţilor respective. Este vorba deci de înţelegerea unui aspect particular de corelaţie : *corelaţia temporală*, rezultat firesc al schimbărilor de compoziţie proiectate în timp.

f) Cartografierea — indiferent de forma atît de diversificată sub care ea se poate înfăţişa — devine în aceste condiţii o excelentă modalitate *intuitivă* de înţelegere a unor fenomene privite global şi corelat. Nota cea mai distinct caracteristică — din seria celor remarcate mai sus — este, credem, aceea care se referă la evidenţierea *implicaţiilor corelate* în limitele structurilor supuse analizei cartografice. Stabilirea corelaţiilor posibile în cadrul fenomenelor reprezentate desfăşurat constituie în fapt determinarea cea mai directă a înseşi implicaţiilor definitorii pe care le presupune structura respectivă a fenomenelor de grup investigate. Corelaţia ca sistem de raportare poate fi evident înfăţişată sub diferite faţete : corelaţia implicată în cadrul unei singure teme sau al unui grup de teme abordate, corelaţia descifrată în cadrul unei anumite discipline sau preocupări ştiinţifice şi, în sfîrşit, corelaţia interdisciplinară bazată pe tangenţa edificatoare a unor fenomene incluse iniţial în limitele unor preocupări ştiinţifice diferenţiate mai mult sau mai puţin justificat.

Considerentele — relativ sumare — din rîndurile de mai jos, asupra unor implicaţii ale reprezentărilor cartografice în unele discipline sociale, vin să contureze, credem, suficient de concludent, diversitatea şi funcţionalitatea structurilor corelate în cadrul relativ limitat al problemelor relevate aici.

Datorită numeroaselor particularităţi ale fenomenelor reprezentate grafic, cartografierea prezintă, în raport cu conţinutul diferitelor discipline : istorie, lingvistică, sociologie, etnografie etc., o mare varietate şi originalitate faţă de reprezentările folosite în cercetarea geografică propriu-zisă.

În scurta noastră prezentare a modalităţilor sub care reprezentările cartografice au fost înţelese şi aplicate în cadrul diferitelor discipline ştiinţifice, ne-am oprit în exclusivitate asupra datelor pe care ni le-a conturat realitatea românească. Mai întîi trebuie subliniat faptul că indicaţiile tematice — de ordin istoric, lingvistic, sociologic, etnografic etc. — sînt redate cartografic în raport cu ordinea firească a condiţiilor fizico-geografice, condiţii care reprezintă într-un anumit sens fundalul desfăşurării acestor fenomene sau date analizate.

Aşa, de pildă, harta economică caracterizează teritoriul înfăţişat din punctul de vedere al dezvoltării sale economice, fireşte într-o anumită etapă şi în strînsă legătură cu realitatea fizico-geografică [1]. Orice material cartografiat presupune dintr-un început folosirea la diferite scări a unor indicative generale din ordinea fizico-geografică.

---

[1] Pentru dezvoltarea acestui punct de vedere, vezi Virgil Hilt, *Cartografia economico-geografică*, Bucureşti, Edit. de stat didactică şi pedagogică, 1958, 90 p.

Dincolo de soluțiile, oarecum clasice, de încadrare a unui fenomen simbolizat în răspîndirea lui pe hartă, se pot constitui și alte tipuri de reprezentări cartografice, bazate mai ales pe analiza indicilor statistici, ca : diagrama, cartograma, cartodiagrama etc.

Prima modalitate de reprezentare grafică presupune utilizarea unor raporturi echivalente — ne referim la raportul mărimilor reale ale desenului cu mărimile ce trebuie comparate — exprimate în scheme geometrice. Cartograma înfățișează într-o redare proprie gradul manifest de intensitate al unui fenomen analizat diferențiat în cadrul delimitărilor teritoriale propuse. Cartodiagrama înseamnă mai întîi o cartografiere de bază a unui anumit spațiu geografic, delimitat zonal, în cadrul căruia se înscriu diagrame, expresii diferențiate ale indicilor statistici, raportați evident la problema cercetată.

Firește au existat în trecut numeroase preocupări, mai mult sau mai puțin reușit concretizate, de cartografiere a unor realități geografice sau economico-politice privind provinciile istorice românești [2]. Deși nu intră direct în conținutul preocupărilor de față, semnalăm unele din aceste realizări în intenția de a releva numai firul unor puternice tradiții conturate în acest sens, în cursul timpului. Ar fi suficient, în această direcție, să amintim harta Țării Românești lucrată de *Constantin Cantacuzino* stolnicul și publicată la Padova în 1700 [3] sau harta Moldovei alcătuită de *Dimitrie Cantemir* în anul 1716 [4], în timpul refugiului său în Rusia.

Dintre lucrările cartografice executate de străini privind țările românești remarcăm : harta redactată de *Guillaume de l'Isle* în 1703, importantă pentru interesantele referiri de ordin istoric, etnic, economic și toponimic cuprinse în cadrul ei ; harta Olteniei redactată de *Fr. Schwantz* în 1720—1722, cunoscută sub numele de *Tabula Valachiae Cisallutanae* [5]... ; harta executată de *St. Lutsch von Luchsenstein* în anii 1753—1754, intitulată *Siebenbürghische Grenzkarte gegen die Wallachey*; indicaţiile cartografice privind provinciile româneşti cuprinse în corpusul cunoscut sub numele de *Hărţile Josefine*, redactate în perioada anilor 1769—1773; harta lui *Rigas din Velestin*, semnalînd un bogat material de ordin geografic, istoric, arheologic şi numismatic; hărţile publicate la St. Petersburg în 1771, sub semnătura lui *C. M. Roth*; harta tipărită în 1783 la Amsterdam, realizată sub directivele lui *Fr. G. de Bawr*[6]; harta cunoscută sub numele *Plans der Moldau und Wallachey, nebst angräntzenden*, concepută de statul major austriac în 1871, şi altele.

---

[2] Pentru o cunoaștere mai adîncită a unor preocupări cartografice mai vechi, legate direct sau indirect de spațiul geografic al provinciilor românești, vezi *Harta României*, în „Buletinul Societății române de geografie. Buletinul Serbării Jubileului 1875—1900”, XXI (1900), nr. 2, p. 7—57 ; N. Docan, *Explorațiuni austriace pe Dunăre la sfîrșitul veacului al XVIII-lea*, în „Analele Acad. Rom. Mem. Secțiunii Istorice”, Seria II, t. XXXVI (1913—1914), p. 541—709 ; Gheorghe Zagoritz, *Contribuțiuni la vechea statistică și cartografie românească*, 1915, 20 p. ; Sc. Panaitescu, *Din istoricul cartografiei*, în „Buletinul Societății române de geografie”, XXXVII (1916—1918), p. 395—417 ; M. Popescu-Spineni, *Rumäniens Anteil an der Kartographie*, în „Buletinul Societății române de geografie”, LV (1937), p. 1—3 ; idem, *România în istoria cartografiei pînă la 1600*, București, 1938, 173 p. (I), 57 h. (II) ; Const. C. Giurescu, *Principatele române la începutul secolului XIX. Constatări istorice, geografice, economice și statistice pe temeiul hărții ruse din 1835*, București, Edit. științifică, 1957, 318 p. ; vezi și recenzia pe marginea lucrării, semnată de I. Donat, în „Studii”, XI (1958), nr. 1, p. 160—164.

[3] Const. C. Giurescu, *Harta stolnicului Constantin Cantacuzino*, București, 1943, 28 p. + 1 h.

[4] Harta s-a tipărit în 1737 la Amsterdam. Vezi G. Vîlsan, *Harta Moldovei de Dimitrie Cantemir*, în „Analele Acad. Rom. Mem. Secțiunii Istorice”, Seria III, t. VI (1927), p. 193—211.

[5] I. Băcilă, *Oltenia sub Austriaci, 1718—1739. Un document cartografic*, Craiova, 1924, 16 p. Pentru perioada anilor 1787—1791, anii conflictului militar turco-austriac, vezi și studiul lui N. Docan, *Memoriu despre lucrările cartografice privitoare la războiul din 1787—1791*, în „Analele Acad. Rom. Mem. Secțiunii Istorice”, Seria II, t. XXXIV (1911—1912), p. 1249—1360.

Evident toate aceste lucrări cartografice amintite, ca şi marea majoritate a celor publicate ulterior, au avut ca criteriu de execuţie un punct de vedere preponderent geografic şi politico-administrativ. Multe din elementele componente ale acestor reprezentări au fost totuşi surprinse şi din cadrul altor perspective, uneori deosebit de semnificative şi concludente pentru realitatea românească (structura economică, demografică, sau realitatea istorică şi etnografică, ca să ne referim la unele aspecte mai frecvent subliniate).

Desigur analiza preocupărilor oarecum adiacente determinantelor principale, sub amprenta cărora au fost de fapt concepute iniţial aceste formulări cartografice, ar fi deosebit de fructuoasă şi interesantă.

Ceea ce ne-am propus însă în cadrul delimitat al studiului de faţă este prezentarea preocupărilor cartografice referitoare direct la unele discipline cu caracter social ca: istoria, lingvistica, sociologia, etnografia etc. Acest lucru, înţeles nu numai în sensul enumerării analitice a realizărilor respective, ci şi în sensul abordării unor probleme strict teoretice legate de ideea folosirii metodei cartografice în disciplinele respective, mai sus amintite.

Extinderea investigaţiei cartografice dincolo de zona — să spunem aşa — firească a preocupărilor geografice sau politico-adiministrative este un bun cîştigat al ultimului secol de cercetare ştiinţifică. Această metodă de abordare a datelor respective, surprinse în desfăşurarea lor spaţială, a creat uneori adevărate noi discipline sau orientări ştiinţifice (geografia lingvistică, geografia artelor, geojurisprudenţa, etnojurisprudenţa ş.a.m.d.) [7].

Pentru *cercetarea istorică*, harta a constituit din cele mai vechi timpuri unul din cele mai preţioase auxiliare ale înţelegerii datelor prezentate şi analizate. Se cuvin amintite în acest sens cuvintele pline de semnificaţie ale lui Dimitrie Cantemir: ,,*harta alta nu iaste fără numai istorie în şiruri însămnată, carea decît istoria în slove spusă mai clar şi mai aiavea arată părţile locului şi ţinuturile ţării*'' [8].

Nu mai puţin interesantă este şi indicaţia consemnată de N. Bălcescu în prospectul ,,Magazinului istoric pentru Dacia'', indicaţie care arată că publicația va trebui să cuprindă, pe lîngă documente, cronici, studii, și „*carte grafice și deosebite desenuri de monumente cu interes istoric*”[9]. Pare ce e drept curios că, în prodigioasa activitate istoriografică a lui Nicolae Iorga, această idee a folosirii implicațiilor cartografice în analiza datelor cercetate a fost aproape inexistentă[10].

---

[6] Acelaşi care a publicat şi *Mémoires historiques et géographiques sur la Valachie*, Frankfurt, Leipzig, 1778, 236 p. Referiri asupra acestei lucrări vezi şi în P. Constantinescu-Iaşi, *Relaţiile culturale romîno-ruse din trecut*, Bucureşti, 1954, p. 221.

[7] S. Mehedinţi, *Metoda geografică în ştiinţele naturale şi sociale*, în ,,Analele Acad. Rom. Mem. Secţiunii istorice'', Seria III, t. XXIX, Mem. 4, 24 p.; vezi şi Ioan Bianu, în ,,Analele Acad. Rom. Partea administrativă şi dezbaterile'', Seria II, t. XXXV (1912—1913), p. 57.

[8] *Hronicul vechimei a Romano-Moldo-Vlahilor*, Bucureşti, Carol Göbl, 1901, p. 473.

Firește, în genere harta a constituit, dincolo de orice indicații teoretice justificative, o preocupare suficient de prezentă în investigația istoriografică. Acest mod simplificat de înțelegere a raportului dintre reprezentarea cartografică și cercetarea istorică nu constituie însă decît forma cea mai exterioară și cea mai la îndemînă în același timp de abordare a problemei. Formularea după care „*harta alta nu iaste fără numai istorie în șiruri*”, ca să folosim expresia atît de sugestivă a principelui cărturar, reprezintă un punct de vedere acceptat în genere cu ușurință, indiferent de școala sau orientarea în care se încadrează cercetarea respectivă.

Sînt însă, dincolo de această formulare oarecum simplistă a raportului dintre reprezentarea cartografică și cercetarea istorică, și alte modalități mai semnificative de înțelegere a problemei. Ne gîndim fie la analiza lucrărilor cu caracter cartografic mai vechi, analiză care deseori evidențiază anumite teme extrem de utile concluziilor istoriografice asupra epocii respective, fie mai ales la reconstituirile cartografice pe baza distribuțiilor zonale ale unor fenomene, ca modalitate de prelucrare cantitativă a informațiilor de documente.

Pentru prima modalitate de înțelegere a reprezentării cartografice, amintim ca exemplificare monografia publicată de C. C. Giurescu privind *Constatările istorice, geografice, economice și statistice pe temeiul hărții ruse din 1835*, lucrare la care ne-am referit de altfel și în rîndurile de mai sus. Analiza acestei hărți oferă, așa cum arată autorul, numeroase elemente care completează informația documentelor istorice propriu-zise. Referirile privind hotarele ținuturilor, indicațiile asupra diferitelor așezări (tîrguri, orașe, sate, cătune, mănăstiri, stîni, hanuri), asupra unor întreprinderi de exploatare (manufacturi, mori etc.), precum și bogatele date statistice incluse lucrării, toate acestea oferă un material inedit, într-o anumită măsură absolut necesar înțelegerii unor aspecte semnificative ale realităților social-economice din Principatele Române la începutul secolului al XIX-lea. Într-o referire mai veche asupra acestei hărți, Vintilă Mihăilescu spunea, de pildă, remarcînd comparativ situația demografică a populației cîmpiei române în două etape diferite (anii 1853 și 1899) : „Lucrarea e o minunată operă cartografică, un document unic [...] pentru studierea schimbărilor suferite de populația Țărilor Românești în ultima jumătate a secolului al XIX-lea”[11].

---

[9] N. Bălcescu, *Scrieri alese*, București, 1955, p. 28.

[10] Const. C. Giurescu, *Pentru „Vechea Școală” de istorie*, București, 1937, 71 p. Autorul remarcă printre altele : „Școala nouă istorică socotește că [...] trebuie acordată o deosebită atenție elementului geografic. El ajută înțelegerea faptului istoric. Nu se poate face abstracție de hartă ; ea trebuie să însoțească orice expunere mai dezvoltată de istorie, orice operă de sinteză” (p. 53). Dintre preocupările mai noi în acest sens trebuie remarcat în mod cu totul deosebit studiul lui I. Donat, *Izvoare și metode istorice puțin folosite*, în „Studii și cercetări de bibliologie”, vol. V, 1962, p. 59–78.

[11] Vintilă Mihăilescu, *Așezările omenești din cîmpia română la mijlocul și la sfîrșitul secolului al XIX-lea. O comparație între harta rusească din 1853 și harta topografică română de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, București, Cultura națională, 1924, 66 p. cu h. + 2 f. + tab. + 2 f. h.

Gh. Vîlsan, impresionat de exactitatea și structura foarte detaliată a redactării lucrării, conchidea : ,,E vorba nu numai de o hartă necunoscută, reprezentînd probabil cea mai bună lucrare cartografică a rușilor în Principate, e vorba și de o hartă care, prin amănunțimea cu care tratează în special elementul omenesc, alcătuiește un prețios *document geografic* pentru studierea distribuțiunii și mișcării populației în ținuturile românești pe care le cuprinde''. Această lucrare, afirma Gh.Vîlsan, constituie ,,poate cea mai frumoasă hartă a timpului asupra țărilor românești, mult mai frumoasă și mai exactă decît harta Valahiei publicată după originale austriece în 1857'' [12].

Se cunoaște în genere importanța deosebită a acestei lucrări pentru dezvoltarea cercetării și redactărilor cartografice în țara noastră. După manuscrisul hărții, care era de altfel încheiat în 1832, s-au tipărit în anul următor *harta Munteniei și harta Moldovei*, sub îngrijirea lui Eliade și Biliț. Mai tîrziu, în 1837, Scarlat Rosetti tipărește la Bruxelles o hartă a Principatelor Române sub următoarea indicație : ,,Carte générale des Principautés de Valachie et de Moldavie, rédigée sur les cartes administratives publiées en 1833 par le colonel Bergenheim et dédiée à S.A.S. le Prince Régnant de Valachie...''. În sfîrșit, influențate tot de aceeași lucrare cartografică, au mai fost : lucrarea publicată la București de Fr. Valbaum, harta generală a Moldovei, litografiată la Iași în 1853, precum și Atlasul geografic al României publicat de D. Pappasoglu la București în 1865. De fapt însuși Atlasul geografic al României a fost redactat prin intermediul celor două hărți administrative din 1833, lucrate direct după manuscrisul hărții ruse amintit [13].

În afara implicațiilor directe pe care le poate exprima reprezentarea cartografică în contextul cercetării istoriografice ca localizare a unor evenimente sau ca descifrare a unor vechi hărți considerate documente de epocă, investigația istorică poate urmări — acest lucru este deosebit de important —, pe baza unor redări cartografice, repartiția teritorială a unor fenomene semnificative în răspîndirea lor zonală [14]. Așa cum precizează pe bună dreptate studiul deosebit de interesant al lui I. Donat, această modalitate de explicitare a unor fenomene de conținut social istoric ne oferă posibilitatea evidentă a aprecierii cantitative a datelor cercetate.

,,Una dintre modalitățile de prelucrare cantitativă a informației cuprinse în documente se referă la repartiția teritorială a fenomenelor de masă. Stările și procesele istorice n-au avut numai existență în timp, ci au deținut și o poziție, adesea caracteristică și diferențiată, în spațiu. Unii factori istorici, unele elemente componente ale categoriilor sociale, anumite instituții, ritmul unor procese economice etc. s-au deosebit, în trecut, de la o regiune la alta [...]. În chipul cel mai firesc, dimensiunea spațială a acestor fenomene trebuie să formeze, la rîndul său, obiect de studiu, căci numai astfel cercetarea istorică poate fi considerată completă [...]. Analiza teritorială a informației istorice se face cu ajutorul hărții — mijloc tehnic prin care putem cunoaște forma particulară a masei fenomenului cercetat. Prin soluţii grafice [...] se pot urmări atît răspîndirea şi densitatea fenomenelor la un moment dat, cît şi dinamica proceselor istorice în aspectul său geografic"[15].

---

[12] Gh. Vîlsan, *O fază în popularea țărilor românești*, București, 1912, p. 7.

[13] Const. C. Giurescu, *Principatele române ...*, p. 195—204.

[14] I. Donat, *Geografia ca mijloc de cunoaștere în istorie*, în ,,Studii'', XX (1967), nr. 6, p. 1145—1161.

Prelucrarea geografică a informaţiilor documentare pe care le deţinem reprezintă un punct de vedere mai nou în istoriografia românească; repartizarea zonală a unor date informaţionale, de ordin istoric, va aduce un plus evident în cunoaşterea realităţilor investigate.

Cercetarea *lingvistică*, orientată metodologic fie din punctul de vedere al unei concepţii istoriste, fie din punctul de vedere al aşa-numitei psihologii colective, a adăugat spre sfîrşitul secolului trecut o nouă perspectivă de înţelegere a fenomenelor abordate, determinată în esenţa ei de un pronunţat simţ, am spune, realist. Fenomenul lingvistic în toată complexitatea lui a început să fie studiat pe teren, urmărindu-se cu precădere diferenţierea regională a unor structuri de limbă şi fixîndu-se pe această cale unele aspecte semnificative din evoluţia continuă a graiului respectiv. Geografia lingvistică, al cărei prim şi esenţial temei este concretizat de seria reprezentărilor cuprinse în atlasele constituite, exprimă nu numai o nouă orientare metodologică; ea deschide, şi acest lucru ni se pare deosebit de important, calea şi altor preocupări — etnografice sau folcloristice de pildă —, depăşindu-se astfel, într-o mare măsură, cercul restrîns al tematicii lingvistice propriu-zise.

Întemeietorul acestei metode de lucru şi analiză a fenomenelor lingvistice a fost cunoscutul profesor francez Jules Gilliéron (1854—1926), autorul renumitului *Atlas linguistique de la France* şi autorul unor numeroase studii teoretice bogate în indicaţii metodice, fundamentale cadrului problematic al geografiei lingvistice.

Iniţiativa redactării primului *Atlas lingvistiv român*[16] (al cincilea în ordine cronologică după cel francez, catalan, italo-elveţian şi corsican, exceptînd pe cele mai puţin importante) a avut-o Sextil Puşcariu, considerat pe bună dreptate animatorul acestei monumentale opere. În afara faptului că prin intermediul atlasului lingvistic sîntem în măsură să cunoaştem direct unele aspecte esenţiale ale structurii fonetice, morfologice, sintactice, lexicale, semantice, ale graiurilor limbii române, lucrarea evidenţiază printre altele de pildă — ca să ne oprim asupra unui singur aspect deosebit de important — numeroase date şi puternice argumente în favoarea tezei istoriografiei române şi străine privind continuitatea dacoromană la nordul Dunării[17].

---

[15] *Ibidem*, p. 1147; într-un studiu publicat anterior de acelaşi autor, sub titlul *Regiuni sociale şi arii de cultură*, în „Ramuri", 42 (1947), nr. 1, p. 66—77, se spune în acelaşi sens, printre altele: „[...] la noi clasele sociale au fost studiate pînă acum numai din punct de vedere istoric, starea lor actuală însăşi, adică produsul evoluţiei lor, rămînînd în afara preocupării istoricilor. Mişcarea sociologică [...] a adăugat, la acest efort de cunoaştere, anchetele de teren, făcute în cîteva din regiunile caracteristice ale ţării. Neîncepute pînă acum au rămas numai *studiile asupra întinderii geografice* a fenomenelor [...]. Nu numai istoria va avea să cîştige însă de pe urma unor asemenea cercetări. Ele vor aduce în acelaşi timp o înţelegere mai deplină a faptelor care constituiesc domeniul aşa-numitei culturi populare; căci aceasta nu va putea fi descoperită nici cu ajutorul înaltelor speculaţii metafizice [...], dar nici pe temeiul singur al analizei, îndrumată vertical şi lipsită de *orizont geografic* [...]".

[16] Publicat de Muzeul limbii române din Cluj. Sub conducerea lui Sextil Puşcariu. Partea I, vol. I—II; partea a II-a, vol. I + supliment [I—II]. Cluj, [Sibiu— Leipzig, Otto Harrassowitz], 1938—1943, 5 vol.; *Micul atlas lingvistic român*. Publicat de Muzeul limbii române. Sub conducerea lui Sextil Puşcariu. Partea I, vol. II, partea II, vol. I, Sibiu — Leipzig, Otto Harrassowitz, 1940—1942, 2 vol. La redactarea propriu-zisă a materialului — atît în ediţia dezvoltată, cît şi în ediţia prescurtată a lucrării — au contribuit Emil Petrovici şi Sever Pop; vezi şi Dimitrie Macrea, *Opera lingvistică a lui Sextil Puşcariu*, în „Limba română", IV (1955), nr. 6, p. 5—21.

Nu mai puţin importante sînt şi evidentele implicaţii de ordin etnografic pe care le cuprind unele reprezentări cartografice ale atlasului lingvistic. Prin intermediul analizei repartiţiei zonale a cuvintelor s-au evidenţiat indirect semnificaţiile unor obiceiuri, precum şi răspîndirea unor obiecte, marcîndu-se încă o dată expresivitatea raportului dintre cuvinte, concepte, pe de o parte, şi obiectele, lucrurile semnificate, pe de altă parte.

Ţinîndu-se seama de faptul că materialul dialectal cules în perioada anilor 1928—1938 a dobîndit cu timpul, mai mult sau mai puţin, un conţinut de semnificaţie istorică — graiurile răspîndite pe teritoriul ţării cunoscînd numeroase prefaceri, în special prin asimilarea unor elemente ale limbii literare —, s-a trecut în ultimii ani la redactarea seriei noi a Atlasului lingvistic[18].

Ceea ce vrem să subliniem aici este în primul rînd faptul că, prin intermediul atlaselor lingvistice, reprezentarea cartografică însăşi a dobîndit o nouă funcţie, într-un cadru problematic diferenţiat de preocuparea oarecum limitată a solicitărilor strict geografice. Desigur acumularea acestui imens material structurat cartografic nu reprezintă decît un mijloc în vederea redării legilor de dezvoltare şi de funcţionalitate a limbii ca atare. Interpretarea hărţilor atlasului relevă numeroase aspecte nebănuite însă de cercetarea, am spune, tradiţională a lingvisticii. Ca şi în cadrul problemelor de orientare istorică reprezentarea cartografică, şi implicit interpretarea acesteia, ne oferă posibilitatea înţelegerii unor aspecte pe care simpla analiză discursivă a materialului cules n-ar reuşi în nici un caz să le releve atît de concludent.

Reprezentarea cartografică — înfăţişînd fenomenul lingvistic în ordonarea sa spaţială — fixează momente din evoluţia graiurilor, diferitele structuri de limbă (fonetică, morfologică, sintactică şi lexicală), ajută la înţelegerea ritmului de asimilare a neologismelor sau a dispariţiei unor cuvinte, precum şi a modului spontan de creare a lor etc. Pe lîngă toate aceste lucruri, reprezentarea cartografică implică numeroase soluţii pentru probleme complexe de o deosebită importanţă, cum ar fi de pildă frecvenţa regională a unor termeni, semnificaţia unor corelaţii etc.

În genere, redactarea acestor lucrări a presupus implicit semnalarea şi a altor probleme tangenţiale într-o anumită măsură preocupărilor lingvistice propriu-zise; ele au oferit un cîmp larg de evidenţiere a unor teme proprii istoriei, antropologiei, etnografiei, folclorului, economiei etc. Că este așa rezultă și din faptul că în ultimele decenii redactarea atlaselor lingvistice a fost concepută deseori în semnificația lor corelată lingvistică și etnografică în același timp[19].

---

[17] Privind această problemă din perspectiva preocupărilor lingvistice, se cuvin amintite şi studiile : Sextil Puşcariu, *Les enseignements de l'Atlas linguistique de Roumanie*, în „Revue de Transylvanie'', t. III (1936), nr. 1, p. 13—22 + 15 h. ; idem, *Contribuţia Transilvaniei la formarea şi evoluţia limbii române*, în „Revista Fundaţiilor'', IV (1937), nr. 5, p. 296—323 ; Ernst Gamillscheg, *Über die Herkunft der Rumänen*, în „Jahrbuch der Preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin'', 1940, 20 p. ; Karl Jaberg, *Der Rumänische Sprachatlas und die Struktur des dacorumänischen Sprachgebiets*, în „Vox romanica'', V (1940), p. 49—86.

[18] *Atlasul lingvistic român*. Seria nouă. [Sub direcţia acad. Emil Petrovici.] Vol. I—V, Cluj, Edit. Acad. , 1956—1966, 5 vol. ; *Micul atlas lingvistic român*. Seria nouă. [Sub direcţia acad. Emil Petrovici.] vol. I—III, Sibiu — Cluj, Edit. Acad., 1956—1967, 3 vol. ; *Noul atlas lingvistic român pe regiuni, Oltenia*, vol. I. Întocmit, sub conducerea lui Boris Cazacu, de Teofil Teaha, Ion Ionică şi Valeriu Rusu, Bucureşti, Edit. Acad., 1967, XVI + 196 f. pl.

Dintre preocupările de natură să sublinieze funcționalitatea reprezentărilor cartografice în cadrul investigațiilor lingvistice — în afara preocupărilor propriu-zise, determinate de conținutul atlaselor — se cuvin amintite cu precădere, cu titlul exemplificativ : studiul prezentat de I. Conea și I. Donat asupra toponimiei pecenego-cumane în cîmpia Dunării [20], precum și studiile atît de sugestive ale lui I. Donat [21] privind unele aspecte geografice ale toponimiei din Țara Românească sau privind unele considerații istorice asupra toponimiei românești în genere.

Prima lucrare, analizînd cartografic corelația și repartiția unor structuri lingvistice pecenego-cumane încadrate zonal, reușește să atragă atenția în mod concludent asupra unor probleme deosebit de importante referitoare la spațiul etnogenezei poporului român.

În studiul referitor la unele aspecte geografice de toponimie românească, se constată pe bună dreptate că, prin intermediul reprezentărilor cartografice, structura toponimică — fenomen prin excelență lingvistic — poate deveni implicit concludentă și pentru cadrul tematic al altor preocupări teoretice. Dintr-o astfel de perspectivă pot fi marcate de pildă unele zone caracteristice, deosebit de expresive prin semnificația lor istorică. Cele mai multe din implicațiile perspectivei toponimice — ca să spunem așa, dincolo de cadrul relativ restrîns al preocupărilor lingvistice ca atare — devin de o importanță remarcabilă pentru investigația istorică, obișnuită în genere cu ceea ce putem numi documentul de epocă.

„În multe privințe, analiza geografică a numelor de locuri poate fi neașteptat de fecundă. Este ușor de înțeles folosul pe care îl aduce raportarea la hartă a urmelor lăsate în toponimie de pătrunderea unor popoare într-un teritoriu, care inițial nu le aparținea [...]. În cercetările de acest fel, va trebui să se ia în considerare nu numai termenul urmărit, ci și masa toponomastică din care face parte. La capătul unor cercetări orientate astfel, există posibilitatea de a se întocmi hărți care să ajute la înțelegerea vechilor raporturi etnologice”[22].

---

[19] Remarcăm cu titlu strict exemplificativ : Jean Séguy, *Atlas linguistique et ethnographique de La Gascogne*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1954—1966, 4 vol. ; Pierre Nanton, *Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1957—1961, 3 vol. ; A. Griera, *Atlas linguistique d'Andora* (*illustracio etnografica* 1960, XX+ 1232 h. + 15 p. + il. ; Manuel Alvar, A. Llorente, G. Salvador, *Atlas Lingüística) y Etnográfico de Andalucia,* Granada, Consejo superior de investigaciones científicas, 1961—1964, 3 voal. ; Henri Bourcelot, *Atlas linguistique et ethnographique de la Champagne et de la Brie*, vol. I, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1966, VIII+ 318 h. + X pl.

[20] *Contribution à l'étude de la toponymie pétchénègue-comane de la plaine roumaine du Bas-Danube*, în *Contributions onomastiques publiées à l'occasion du VI^{e} Congres International des sciences onomastiques à Munich...*, Bucarest, Ed. de l'Acad. de la R.P.R., 1958, p. 139—169 + 1 h.

[21] *Cîteva aspecte geografice ale toponimiei din Țara Românească*, în „Fonetică și dialectologie”, vol. IV, 1962, p. 101—133 ; *Considerații istorice asupra toponimiei românești*, în „Limba română”, XIII (1964), nr. 6, p. 615—621 ; XIV (1965), nr. 2, p. 273—284 ; XIV (1965), nr. 6, p. 671—675.

[22] I. Donat, *Cîteva aspecte geografice...*, p. 102.

Nu mai puţin importantă, în sensul celor spuse mai sus, ni se pare şi afirmaţia concludentă şi edificatoare din celălalt studiu la care ne-am oprit :

,,Numele de locuri pe care le constatăm într-o ţară sau într-o regiune la un moment dat nu au şi nu ar putea avea, toate, aceeaşi vîrstă, de vreme ce sînt produsul unor condiţii istorice. Toponimia este o realitate vie, în masa ei se nasc mereu alţi termeni, aşa cum se petrec lucrurile şi în limbă. Sînt cazuri cînd toponimicele mor sau suferă modificări, cu toate că, prin natura lor, ele au o stabilitate mai mare decît elementele de vocabular. Ca şi în lexic, în toponimie putem identifica familii sau categorii de termeni care au relativ aceeaşi vîrstă, adică s-au născut în aceeaşi epocă istorică [...]. Numele de locuri — prelucrate pe hartă — pot ajuta orientării pe teren a unor cercetări de dialectologie, etnografie şi arheologie, căci există posibilitatea ca în ariile cu nume topice de o anumită origine să se conserve pînă azi elemente de limbă şi de cultură materială sau să se găsească resturi arheologice, de aceeaşi origine cu toponimicele''[23].

Din cele consemnate oarecum în treacăt în rîndurile de mai sus, rezultă credem, cu prisosinţă, importanţa deosebită pe care o implică această modalitate de determinare şi analiză a fenomenelor lingvistice. Reprezentările cartografice — harta în genere — prin multiplele lor posibilităţi de redare exprimă aici, ca şi în cadrul altor sectoare de cercetare ştiinţifică, o formulă nouă surprinzător de sugestivă pentru reflectarea datelor sau fenomenelor indicate direct sau indirect.

Investigaţia *sociologică*, atît de expresiv conturată în ţara noastră prin activitatea şcolii întemeiate de Dimitrie Gusti, a cunoscut fireşte într-o măsură mai mare sau mai mică folosinţa reprezentărilor cartografice. Punctul de vedere după care realitatea socială nu trebuie definită ca simplă categorie sau entitate raţională a făcut posibilă cercetarea nemijlocită a tuturor laturilor concludente (cadre şi manifestări) care definesc însăşi structura unităţilor cercetate. Nu este locul să facem o prezentare, cît de sumară ar fi ea, punctului de vedere din care şcoala de sociologie de la Bucureşti a înţeles, în cursul prodigioasei sale activităţi, să studieze pe teren unităţile sociale propuse.

Metoda monografică de cercetare sociologică, aşa cum a fost ea aplicată în cursul diferitelor etape ale activităţii de teren, a presupus în numeroase cazuri, cum era şi firesc, unele reprezentări cartografice, mai cu seamă pentru redarea cît mai fidelă a cadrului geografic.

Iată de pildă două fragmente caracteristice, din acest punct de vedere, exprimate de doi dintre cei mai reprezentativi exponenţi ai şcolii :

,,De o valoare ştiinţifică necontestată sînt hărţile. Se întocmesc, pe cît posibil, o hartă topografică a regiunii, planul comunei, cu fiecare gospodărie, şi harta cadastrală a satului. Se fac schiţe pentru anumite gospodării, canaluri de irigaţie sau altele, susceptibile de o astfel de reprezentare [...]. Dar harta nu poate reda decît cadrul geografic[...]''[24].

Indicaţii privind planul de lucru pentru studiul cadrului cosmic:

---

[23] I. Donat, *Consideraţii istorice...*, în ,,Limba română'', XIII (1964), nr. 6, p. 616.

[24] Traian Herseni, *Teoria monografiei sociologice*, Bucureşti, Edit. Institutului social român, [1934], p. 141.

,,Regiunea unde se află așezat satul. Numele regiunii. Hotarele și întinderea ei. Vecinătățile [...]. Descrierea munților, dealurilor, podișurilor (hărți). Hotarele administrative ale satelor din regiune și trupurile de moșie folosite de fiecare sat (hartă). Subsolul : structura geologică a pămîntului. Calitatea agricolă a pămîntului [...] (hărți geologice). Care este înfățișarea satului : sat risipit, înghesuit [...] (hărți). Să se arate pe harta trupului de moșie cum sînt așezate stăpînirile oamenilor. Ce pămînt este clăcășesc și ce pămînt moșnenesc [...] împroprietăriri prin lege, pămînt stăpînit în devălmășie [...] (hărți și schițe)''[25].

În acest sens — al determinării pe hartă a unor cercetări cu un anumit profil sociologic — ne putem referi la cîteva exemplificări semnificative. Iată de pildă indicațiile studiului semnat de Ion Conea privind *Geografia satului românesc. Așezare, formă, structură* [26] (sînt prezentate și analizate : harta lui Laurian Someșan asupra așezărilor din regiunea munților Călimanului și harta așezărilor rurale românești pe întreaga țară a prof. Vintilă Mihăilescu) ; *Harta cărturarilor români*, prezentată și analizată statistic de D. Popescu [27] — temă interesantă, dar tratată neconcludent ; studiul însoțit de reprezentări cartografice, semnat de Ion Vintilescu, *Merișor, un sat de pe pragul Porții sud-estice a Țării Hațegului* [28]; Florea Florescu, *Tîrgul de pe muntele Găina* [29]; studiul, semnat de Ilarion Cocișiu, *Despre răspîndirea geografică a unui cîntec de stea* [30] ; interesantul articol semnat de Anton Golopenția *Gradul de modernizare al regiunilor rurale ale României* [31], precum și observațiile atît de judicioase, reprezentate și pe hartă, ale studiului semnat de Lucia Apolzan privind *Satele crînguri din munții Apuseni* [32].

Desigur exemplificările în acest sens pot fi multiplicate.

Rezultatele cercetărilor monografice de teren, prelucrate și grupate tematic conform schemei propuse, sînt în genere parțial și nesemnificativ structurate pe reprezentarea cartografică.

Acest lucru rezultă implicit, desigur, din punctul de vedere manifest conturat în unele scrieri teoretice ale școlii după care investigațiile de teren — cel puțin în faza inițială — nu ar trebui să depășească unitatea socială restrînsă propusă.

,,Pe scurt, sistemul nostru de sociologie afirmă : I) Societatea se compune din unități sociale, adică din grupări de oameni legați între ei printr-o organizare activă și o interdependență sufletească ; II) Esența societății este voința socială ; III) Voința socială depune ca manifestări de viață : o activitate economică și una spirituală, reglementate de o activitate juridică și de o activitate politică ; IV) Voința socială este condiționată în manifestările ei cosmic, biologic, psihic și istoric ; V) Schimbările suferite de societate în decursul timpului prin activitățile ei și sub înrîurirea factorilor condiționați, le numim procese sociale [. . .]. Din moment ce sociologia este știința realității sociale, iar realitatea socială concretă este formată din unități sociale, nu ne rămîne altă metodă potrivită decît să cercetăm cu de-amănuntul, integral și cît mai multe cu putință dintre unitățile sociale existente''[33]. În același sens — referindu-se de data aceasta la structura diferențiată a celor două metode de abordare a realităților sociale : statistica și monografierea sociologică propusă de școala de la București — D. Gusti conchide : ,,La statistique se préoccupe de l'ensemble des éléments d'une collectivité, tandis que la monographie se limite à l'examen d'un seul fait isolé, délimité avec précision. Le caractère quantitatif des investigations statistiques s'oppose au caractère qualitatif de la monographie. Les chiffres n'ont en monographie, qu'une valeur documentaire''. Considerînd însă că în ultimă analiză cele două metode de lucru se pot completa reciproc, anulîndu-se astfel, într-o anumită măsură, impresia inițială — a unei anumite intoleranțe reciproce —, autorul aceluiași studiu adaugă :,, [. . .] la méthode statistique ne s'oppose pas d'une façon absolue à la méthode monographique, mais elle peut être employée ou cours des recherches monographiques, comme un instrument special d'investigation [. . .]. Monographie et statistique se complètent dans l'investigation sociologique, de la même façon que l'analyse et la synthèse dans n'importe quelle recherche scientifique''[34].

---

[25] H.H. Stahl, *Monografia unui sat. Cum se alcătuiește*... Cu o prefață de D. Gusti. Ediția a II-a, București, 1939, p. 44—45.

[26] În ,,Sociologie românească'', II (1937), nr. 2—3, p. 60—67 + 7 f. pl. ; vezi și articolul *Prin geografia umană la o nouă concepție a geografiei istorice*, în ,,Buletinul Societății române de geografie'', LVII (1938), p. 200—219.

[27] În ,,Revista de sociologie'', I (1931), nr. 6—7, p. 42—52.

[28] În ,,Sociologie românească'', II (1937), nr. 11—12, p. 502—507 + 2 f. pl.

[29] Ibidem, II (1937), nr. 9—10, p. 418—430.

[30] Ibidem, III (1938), nr. 10—12, p. 537—545.

[31] Ibidem, IV (1939), nr. 4—6, p. 209—211.

[32] Ibidem, V (1943), nr. 1—6, p. 149—159 ; vezi și Tiberiu Morariu, *Distribuția geografică a populației Transilvaniei, Banatului și Crișanei în 1930*, în ,,Revista geografică română'', IV (1941), nr. 1, p. 13—31 + 1 h. ; nr. 2—3, p. 119—127.

Raportate la ceea ce numim îndeobște aspectul cantitativ al fenomenelor cercetate, atît reprezentarea cartografică, cît și statistica se găseau cumva în același unghi de vedere. Cercetarea strictă — cel puțin în faza inițială— a unităților sociale considerate cheia explicației întregului elimina sau amîna, în bună parte, ideea unei perspective de integrare, bazată pe corelația și repartiția de masă a fenomenelor, cu alte cuvinte însăși formularea statistică și reprezentarea cartografică ca atare.

Unitatea socială propusă cu precădere investigațiilor — așa cum rezultă atît din materialele teoretice, cît și din practica de teren a școlii — a fost satul, considerat nucleul specific determinant al vieții materiale și spirituale a poporului român. Încercîndu-se, teoretic cel puțin, o depășire a acestei viziuni oarecum fragmentare, s-a conceput o integrare a acestor studii parțiale prin ceea ce corifeii școlii de sociologie au numit ,,știință a națiunii''. Punctul de vedere, general admis, al orientării cercetării spre unitatea socială considerată fundamentală, privită ce e drept în toate laturile ei relevante, a făcut însă ca reprezentarea cartografică să constituie doar un auxiliar necesar clarificării explicite a fenomenelor cercetate.

Ca o depășire a acestor delimitări, reieșite oarecum din însăși structura metodologică a sistemului, se cuvin amintite cel puțin două din lucrările publicate în ultimele trei decenii. Ne referim la ancheta cu caracter sociologic condusă de Anton Golopenţia şi D. C. Georgescu, intitulată *60 sate româneşti* [35], precum şi la excelenta lucrare de largă respiraţie semnată de H. H. Stahl, intitulată *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti* [36].

---

[33] D. Gusti, *Știința națiunii*, în ,,*Enciclopedia României*'', vol. I, București, 1938, p. 25–26.

[34] D. Gusti, *La science de la réalité sociale. Introduction à un système de sociologie d'éthique et de politique*, Paris, Presses Universitaires, 1941, p. 84–85. Privitor la structura socială, așa cum aceasta era concepută ca o multiplicitate de elemente unificate prin cadrul firesc al națiunii, vezi de pildă și studiul *Legile unităților sociale*, în ,,Analele Acad. Rom. Mem. Secțiunii Istorice'', Seria III, t. XXV (1943), Mem. 23, p. 933–954.

Interesant de semnalat pentru orientarea sa mai cuprinzătoare, orientare după care procesul de integrare într-o perspectivă de ansamblu — pe baza determinărilor comparative — ar trebui subliniat cu mult mai multă insistenţă în cercetarea unităţilor sociale, este fără îndoială studiul lui Traian Herseni intitulat *Teoria monografiei sociologice*, amintit mai sus. ,,Cîteva sate bine studiate ne dau posibilitatea să stabilim trăsăturile lor cele mai de seamă, adică acelea fără de care un sat ar fi orice altceva, dar sat nu. Studierea altor sate nu adaugă nimic în această privinţă. Şi totuşi nu negăm necesitatea acestor studii, din alt punct de vedere [. . .]. Folosindu-ne de materialul *comparativ*, se pot stabili elementele necesare, definitorii ale civilizaţiei ţărăneşti, *corelaţiile acestor elemente* [. . .]. Este cel mai de seamă folos pe care-l obţinem. Părţile sînt explicate prin integrarea în totalitate, dar şi totalitatea se realizează în părţi [. . .]. Noi facem sociologie, deci avem în ochi mereu întregul şi corelaţia părţilor în el''[37].

Referitor la această autodelimitare a cercetării, pe care o presupunea în genere şcoala de sociologie, ne îngăduim să remarcăm într-un citat mai larg, dar semnificativ, şi observaţiile atît de judicioase ale lui G. Vîlsan, publicate în postum, sub titlul *Cercetări sociologice privite din punct de vedere geografic* [38].

,,Monografia unui sat ! Mă întreb dacă această mărginire în spaţiu poate fi compensată prin rezultatele obţinute. Ca geograf, mărturisesc că cercetarea monografică a unei singure comune prezintă un interes mediocru. Monografia unei singure localităţi lasă impresia unei lucrări complete, dar suferă de defectul iremediabil de a fi o adunare de material nesusţinută de *interesul problemelor care se deschid prin comparaţie.* Mai potrivit este de a face studiul nu al unei singure localităţi, ci al unei regiuni unitare, fie din punct de vedere geografic (regiune naturală), fie din punct de vedere etnic, social, economic. Monografia unei singure localităţi nu este decît un capitol al unei monografii geografice ; ea poate servi ca bază preliminarie la care nu se poate rămîne. Numai cînd vom ieşi din unitatea satului începe interesul geografic. Pentru rest nu e nevoie să se studieze fiecare comună tot atît de adîncit ca prima, căci o mare parte din caractere sînt identice ; se vor studia numai diferenţele, variaţiile de aspecte. Aceasta e adevărata cercetare.

Aceste variaţii sînt în legătură cu motive geografice, etnice, istorice, sociale, economice şi astfel pe încetul se defineşte întreaga regiune şi se deschid probleme uneori deosebit de interesante. Numai concepută astfel o monografie devine geografică, fiindcă în acest chip se permite nu numai aflarea a o mulţime de probleme, ascunse în cazul în care se studiază o singură comună, ci şi urmărirea extensiunii, repartizării fenomenelor, delimitarea lor cartografică, aflarea centrelor, propagarea sau regresiunea fenomenelor, insulele izolate, soluţiunile de continuitate, încrucişările de influenţe, o mulţime de aspecte de care nu se poate vorbi în cazul monografiei unei singure comune".

---

[35] Bucureşti, Institutul de ştiinţe sociale, 1941—1943, 4 vol. (Biblioteca de sociologie, etică şi politică).

[36] Vol. I—III, Bucureşti, Edit. Acad., 1958—1965, 3 vol. (Biblioteca istorică VI, VIII, XI).

[37] Cu un studiu introductiv : *Sociologia monografică, ştiinţă a realităţii sociale* de D. Gusti, [Buc.], Edit. Institutului social român, 1934, 166 p. (Biblioteca de sociologie, etică şi politică).

[38] În ,,Buletinul Societăţii române de geografie'', LV (1936), p. 1—20.

Necesitatea depăşirii stadiului cercetărilor microunităţilor sociale, integrarea acestor rezultate într-o viziune mai cuprinzătoare, de ansamblu, s-au concretizat cu timpul în ideea redactării unui atlas sociologic al României.

„Atlasul sociologic al României stă, ca o încununare, la capătul cercetărilor monografice extinse la întreaga ţară. El este menit să dea în icoane sintetice — a căror apropriere formează punctul de plecare pentru concluziuni de o valoare şi mai generală — acea Ştiinţă a Naţiunii spre care năzuim [...]. Ţinînd să redea o icoană spaţială a vieţii sociale totale româneşti, Atlasul sociologic va căuta să înfăţişeze, în principal, nu serii izolate de fapte (tendinţa folclorică), ci, pe cît este posibil, ansambluri sau fapte centrale"[39].

Urmărindu-se în linii mari însăşi schema sistemului de monografiere preconizat (cadrul cosmic, cadrul biologic, cadrul istoric etc.), autorul studiului consideră că atlasul sociologic ar urma să însumeze firesc, în reprezentări cartografice, aceeaşi ordine tematică. Ca simplă exemplificare semnalăm dintre reprezentările cartografice propuse, din seria manifestărilor spirituale: harta repartiţiei principalelor teme mitice, harta frecvenţei lor, harta grupurilor creatoare şi aşa mai departe.

Implicit era cuprinsă, într-o asemenea concepţie generalizatoare, o perspectivă nouă de înţelegere a expresivităţii reprezentărilor cartografice, dincolo de limitele impuse oarecum artificial de cercetarea, fie ea cît de complet făcută, a unităţilor considerate, în sine, fundamentale.

În cadrul cercetării *etnografice*, harta a constituit, cum era şi firesc, auxiliarul cel mai preţios pentru înţelegerea cît mai completă a fenomenelor studiate. În genere se poate spune că, dacă pentru alte discipline sociale analiza sau sinteza datelor investigate se putea face într-o oarecare măsură izolat, pe date parţiale şi local semnificative, cercetarea etnografică a avut de cele mai multe ori un unghi de vedere cu mult mai cuprinzător. Punctul de vedere etnografic a inclus aproape totdeauna zone de interferare a fenomenelor respective.

Mai mult decît atît, în numeroase reprezentări cartografice de ordin etnografic — e drept pentru majoritatea lor termenul trebuie înţeles într-o accepţie prudentă şi limitată — aria investigată s-a suprapus de fapt integral teritoriului ţării.

Prin hartă etnografică se înţelegea într-o astfel de concepţie, de fapt, reprezentarea simplelor delimitări etnice, bazate în genere pe datele statistice culese şi prelucrate anterior. Dintre reprezentările cartografice structurate din punctul de vedere al repartiţiei şi grupării etnice, interesînd spaţiul geografic al ţării noastre, semnalăm: pentru perioada mai veche, hărţile lui Elisée Reclus, Kiepert, Novicov, iar mai recent hărţile întocmite pe baza recensămintelor de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea (statistica rusească din 1897, cea românească din 1900, cea austro-ungară din 1910), harta etnografică a lui Florinski, harta etnografică din Atlasul Agostini (1916), harta etnografică a României a lui Emm. de Martonne (1919) etc. În aceeaşi ordine de idei se cuvin de asemenea amintite : *Atlasul României*, lucrat de G. M. Murgoci şi I. Popa-Burcă [40], *Harta etnografică a Transilvaniei*, prezentată de Nicolae Mazere [41], hărţile cuprinse în lucrarea lui N. P[etrescu] Comnene, *Roumania through the ages. An historical, political and ethnographical atlas*[42], harta indicată de S. Mehedinţi în lucrarea sa *Le pays et le peuple roumain* [43], hărţile cuprinse în cel de-al doilea volum care prezenta *Recensămîntul general al populaţiei României* [44], precum şi lucrarea publicată de V. Meruţiu, intitulată *Carte etnographique de la Roumanie d'après le recensement officiel roumain de 1930* [45].

---

[39] Traian Herseni şi I. Ionică, *Plan pentru Atlasul sociologic al României*, în *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, 1940, p. 438—439; vezi şi A. Golopenţia, *Harta sociologică a Olteniei. Este cu putinţă o inventariere cartografică...*, în „Vatra", VI (1940), nr. 11, p. 2.

Desigur exemplele pot fi multiplicate ; ceea ce vrem însă să remarcăm aici, dincolo de importanţa discutabilă a lucrărilor mai sus menţionate, este faptul că toate aceste reprezentări cartografice nu exprimă şi nu pot acoperi deplin sensul şi semnificaţia fenomenului etnografic aşa cum îl înţelegem noi astăzi. Ele, ca şi multe alte reprezentări asemănătoare, s-au referit aproape exclusiv la structura repartiţiei etnice a unor populaţii în cadrul unui teritoriu bine delimitat, ceea ce, fireşte, reprezintă într-un anumit sens mult mai puţin.

Se cuvine, poate, să menţionăm în mod special, în acest sens, studiul publicat de Emm. de Martonne cu mulţi ani în urmă, suficient de concludent încă pentru tema la care ne referim, intitulat *Essai de Carte ethnographique des Pays Roumains* [46]. Concluziile lucrării converg în general ca rezultate ale exemplificărilor propuse spre clarificarea modalităţilor metodologice de exprimare a acestui gen de reprezentări cartografice, numite de autor, ca şi de alţii de altfel, cu un termen relativ impropriu „etnografice".

Fără îndoială, dincolo de limitările rezultate dintr-o astfel de perspectivă, prin care conceptul de etnicitate s-a suprapus întru totul celui de realitate etnografică, au existat în preocupările româneşti numeroase cercetări de etnografie în sensul cel mai adecvat al cuvîntului, bazate pe reprezentări cartografice explicative. Acestea au înfăţişat fenomenul fie în mod strict descriptiv, așa cum apare el de fapt în desfășurarea sa spațială, fie subliniindu-se în datele analizate, prin cadrul reprezentărilor respective, implicațiile formulate corelat-comparativ. Dintre acestea, cu titlul mai mult exemplificativ, am aminti următoarele studii : Emm. de Martonne, *La Valachie. Essai de monographie géographique* [47] și *La vie pastorale et la transhumance dans les Carpathes Meridionales, leur importance géographique et historique* [48] ; N. Dragomir, *Din trecutul oierilor mărgineni din Săliște și comunele din jur* [49] ; Mara N. Popp, *Ciobănia la ungurenii din dreapta Oltului*[50] și *Ungurenii* [51]; Tiberiu Morariu, *Păstoritul în Alpii francezi și în Carpați* [52] ; N. Al. Rădulescu, *Asupra răspîndirii plugului de lemn în România* [53] ; Romulus Vuia, *Tipuri de păstorit la români* (*sec. XIX — începutul sec. XX*) [54] ; Romulus Vulcănescu, *Cartografierea etnografică a transhumanței în Oltenia de vest* [55] ; studiul semnat de Ion Donat, *Păstoritul românesc și problemele sale* [56]. Toate aceste lucrări, departe de a epuiza bibliografic tema semnalată, reprezintă — unele dintre ele poate depășite astăzi — o simplă exemplificare a felului în care cercetarea etnografică și-a apropiat, metodologic vorbind, perspectiva de înțelegere pe care o conferă în diferitele ei modalități de redare reprezentarea cartografică.

---

[40] Bucureşti, Carol Göbl, 1902, 24 p. + 9 h.

[41] Cu un supliment la harta etnografică a Transilvaniei, Iaşi, 1909, 96 [—98] p. + 1 h.

[42] Lausanne — Paris, 1919, 57 p.

[43] Bucureşti, 1937, 110 p.

[44] Vol. I—VII, IX—X, Bucureşti, 1938 [—1941], 9 vol.

[45] În „Revue de Transylvanie", 1938, nr. 3—4, p. 328—334 ; vezi şi Sabin Manuilă, *Étude ethnographique sur la population de la Roumanie. Ethnographical survey of the population of Roumania*, [Buc.], 1938, XXXIX p. ; idem, *Consideraţiuni asupra prezentării grafice a etnografiei României*, în „Analele Acad. Rom. Mem. Secţiunii Istorice", Seria III, t. XXI (1939), p. 238—371 ; Vintilă Mihăilescu, *Blocul Carpatic românesc* (Cu prilejul unei hărţi istorice : harta etnică a României după recensămîntul românesc din 1930), Bucureşti, 1942, 22 p. + 1 h.

[46] În „Annales de geographie", tome XXIX, 1920, nr. 158, p. 1—18 ; traducerea textului în „Buletinul Societăţii române de geografie", XXXIX (1920), p. 177—199 ; pentru a cuprinde cît mai global semnificaţia preocupărilor autorului, semnalăm şi studiul publicat anterior, intitulat *Recherches sur la distribution géographique de la population en Valachie. Avec une étude critique sur les procédés de représentation de la séparation de la population*, în „Buletinul Soc. Geogr. Rom.", XXIII (1902), p. 1—162 + 2 h.

Se poate spune pe bună dreptate, mai subliniat chiar decît pentru alte discipline sociale, că în genere metoda cartografică în cadrul etnografiei s-a format nu atît ca rezultat al teoretizării în sine, ci mai ales din necesitățile concrete ale cercetării fenomenelor respective.

Desigur, între formularea teoretică relativ-simplistă pe care o presupune acest tip de reprezentare cartografică și punctul de vedere implicat redactării atlaselor etnografice ca atare este o diferență fundamentală, asupra căreia nu ne putem opri în rîndurile de față. Cartografierea fenomenelor etnografice, în cadrul atlaselor constituite tematic, presupune în primul rînd acceptarea unor scheme tipologice pe marginea datelor înregistrate (tip, variantă, subvariantă etc). Acest lucru constituie singura modalitate posibilă pentru cunoașterea integrală a fenomenelor cercetate în evoluția lor, prin interceptarea eventualelor abateri față de ceea ce se numește îndeobște prototip [57].

---

[47] Paris, Armand Colin, 1902, XV [—XIX] + 387 [—389] p.

[48] În *Zu Fridrich Ratzels Gedächtnis...*, Leipzig, 1904, p. 227—245.

[49] Cluj, 1926, 65 p. + V pl. + 1 h ; vezi și *Oierii mărgineni și transhumanța lor în Dobrogea de sud*, 1938, 19 p. (Extras din volumul festiv al revistei „Analele Dobrogei", XIX (1938).)

[50] În „Buletinul Societății de geografie", LI (1932), nr. 1, p. 149—176 + 2 h. + 1 f. pl.

[51] Ibidem, LXI (1942), p. 181—204 + 3 h. ; vezi și *Considérations générales sur la vie pastorale en Roumanie*, în „Revista geografică română", IV (1941), nr. 2—3, p. 149—155 + 1 h.

[52] În „Sociologie românească", IV(1942), nr. 7—12, p. 375—393 ; vezi și *Păstoritul în munții Rodnei*, București, 1937, 240 p. + XV pl. + 7 h. + 1 tab. („Studii și cercetări geografice", II).

[53] În „Revista geografică română", V (1942), nr. 1—2, p. 43—47 + 3 h.

[54] București, Edit. Acad., 1964, 254 p. cu ilustr.

[55] În „Revista de etnografie și folclor", IX (1964), nr. 1, p. 17—31.

[56] În „Studii", XIX (1966), nr. 2, p. 281—305 + 1 h.

[57] O largă dezbatere a principalelor probleme privind fundamentarea teoretică și metodologică a *Atlasului etnografic al României* a avut loc în cadrul unei sesiuni organizate de Academia Republicii Socialiste România prin Institutul de etnografie și folclor și de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă—octombrie 1965—,sesiune la care au participat numeroși etnografi și specialiști din domenii științifice de cercetare contingente etnografiei. Problemele abordate cu această ocazie au evidențiat atît importanța lucrării, cît și unele aspecte privind principiile de redactare,

Datele succint prezentate sînt delimitate exemplificativ exclusiv la unele aspecte ale realităţii ştiinţifice din ţara noastră. Din cele amintite mai sus rezultă cu facilitate, credem, tendinţa din ce în ce mai conturată în timp ca, în sistemul şi concepţia metodologică a unor discipline sociale, să fie acceptată tot mai temeinic ideea reprezentării cartografice drept modalitate eficientă în explicitarea realităţilor investigate.

Deşi diferenţiată ca realizare practică, metoda reprezentărilor cartografice exprimă, în esenţa ei, aceeaşi tendinţă de generalizare, clasificare şi mai ales de relevare a unor *structuri corelate.*

Cartografierea unor fenomene caracteristice — în unele discipline sociale — înseamnă mai întîi de toate o evidentă detaşare de latura strict empirică pe care o presupune în fapt orice analiză descriptivă a realităţii în prima etapă de lucru. Perspectiva pe care o relevă raportul structurilor corelate constituie fără îndoială însăşi esenţa procesului de clarificare a fenomenelor obiectivizate în repartiţia lor geografică. Din acest punct de vedere orice formulare bazată pe studiul corelaţiei — înţeleasă fie spaţial, fie temporal — presupune anticipativ o prezentare a fenomenelor diferenţiate, încadrate în repartiţia lor cartografică. Altfel, orice încercare duce inevitabil la concluzii parţiale, dacă nu fundamental false.

Exprimarea — prin intermediul reprezentărilor cartografice — a tuturor corelaţiilor implicate determină în fapt o modalitate excelentă de reflectare a aspectelor esenţiale ale realităţilor supuse investigaţiei.

„*En somme, l'analogie est une forme legitime de la comparaison et la comparaison est le seul moyen pratique dont nous disposion pour arriver à rendre les choses intelligibles*"[58].

Stabilirea acestor corelaţii posibile, în structura analizată, facilitează, pe de o parte, desprinderea caracterelor esenţiale fenomenelor respective, iar pe de altă parte evidenţiază diferenţierile aşa cum acestea se pot grupa în delimitările spaţiului geografic propus. Surprinderea unor raporturi corelative redate prin caroiajul zonelor omogene şi eterogene, înţelegerea dinamicii asimilării noului, a determinării tendinţelor de integrare sau de diferenţiere, sau a răspîndirii graduale a eventualelor influenţe, determinarea frecvenţei fenomenelor respective, a tipurilor şi varietăţilor tipologice etc., toate acestea presupun evident, ca finalitate, o explicitare cauzală, prin înţelegerea factorilor care au generat sau generează în cele din urmă structura datelor comunicate.

Cunoaşterea, am spune intuitivă, în perspectiva unităţii şi diferenţierii datelor înregistrate este strict determinată — lucru firesc — de selecţionarea iniţială a materialului respectiv, după criteriile reprezentabilităţii, specificităţii şi tipologizării caracteristice. Desigur, procesul acesta de clarificare, rezultat din înţelegerea corelaţiilor indicate de reprezentarea cartografică, trebuie raportat direct la specificul conţinutului ideativ al fiecărei discipline în parte.

---

tematica atlasului, procesul de elaborare etc. Discuţii susţinute au avut loc — cum era şi firesc — mai ales pe marginea implicaţiilor pe care le presupune prezentarea cartografică a fenomenelor supuse investigaţiei. Pentru cercetarea etnografică, atlasul va constitui desigur modalitatea cea mai concludentă de relevare — prin natura însăşi a structurilor tematice redate serial — a importanţei şi funcţionalităţii reprezentărilor cartografice ca atare în acest sector de activitate ştiinţifică.

[58] Émile Durkheim, *Sociologie et philosophie*, Paris, Felix Alcan, 1924, p. 1.

Din acest punct de vedere, aşa cum rezultă într-o anumită măsură, credem, şi din cele consemnate mai sus, fiecărei categorii de probleme — istorice, lingvistice, sociologice, etnografice etc. — îi rămîne libertatea să reoglindească această metodă de lucru, în raport direct cu specificitatea sau nota distinctă a conţinutului ei.

LE TRAVAIL DE CARTOGRAPHIE — SYSTÈME DE REPRÉSENTATION DES PHÉNOMÈNES CONNEXES DANS CERTAINES DISCIPLINES SOCIALES

L'auteur fait remarquer certaines implications des représentations par rapport au contenu, à la structure et à la compréhension des phénomènes historiques, linguistiques, sociologiques, ethnographiques. L'intention de l'auteur a été, d'une part, de faire ressortir l'importance de cette « vision de perspective » conférée par la distribution des données dans la représentation sur la carte ; d'autre part, de déterminer les notes qui définissent cette méthode de travail.

Typisés, présentés dans leur répartition zonale et appréciés quantitativement, les phénomènes ou les données indiqués dans leur déploiement sur la carte peuvent être conçus en même temps en connexion et intuitivement. Toutes ces notes caractéristiques — du travail de cartographie en général — définissent en même temps l'expressivité et la signification des atlas ethnographiques en général, et, indirectement, celles de l'Atlas ethnographique de la Roumanie, ouvrage en cours d'élaboration.

CRITERII DE SELECTARE A LOCALITĂȚILOR DE ANCHETAT PENTRU A.E.R.

ION GHINOIU

Cartografierea fenomenelor etnografice se realizează, ca oricare altă reprezentare grafică spațială, prin parcurgerea a trei etape importante de lucru : etapa pregătitoare, etapa de teren, etapa de prelucrare și redactare cartografică.

Studiul de față, prin problemele pe care le ridică, se încadrează în mod organic în etapa pregătitoare a Atlasului.

Rețeaua de localități pentru ancheta etnografică trebuie să servească în primul rînd scopului suprem al redactării Atlasului : prezentarea, prin soluții grafice variate, a sintezei etnografice a poporului român. De configurația teritorială a acestei rețele depind în mare măsură surprinderea fenomenelor etnografice caracteristice, continuitatea și discontinuitatea spațială a acestora, economisirea timpului și fondurilor materiale.

Condițiile concrete de dezvoltare a diferitelor provincii istorice românești, construcția originală a pămîntului României, poziția geografică la întreita răspîntie etnoculturală a continentului (Europa meridională, Europa răsăriteană, Europa centrală) etc. exclud de la început folosirea unor criterii arbitrare în alegerea localităților pentru ancheta etnografică, cum ar fi de exemplu : împărțirea teritoriului în secțiuni pătrate sau fixarea unei distanțe-eșantion între localități [1].

Numărul și repartiția teritorială a localităților pentru ancheta etnografică, criteriile pe baza cărora sînt alese din întreaga masă a așezărilor omenești sînt determinate de condițiile concrete ale fiecărei țări în parte. Dacă ne referim numai la țările continentului european, acestea se diferențiază foarte mult ca alcătuire fizică, ca număr de populație și suprafață a teritoriului, ca structură națională și economică, ca repartiție pe medii (rural, urban). De asemenea cultura populară a fost promovată în decursul timpului sub forme specifice de la țară la țară, iar diferitele direcții actuale și de perspectivă în cercetarea etnografică europeană vor fi reflectate cu fidelitate în concepția atlaselor naționale. Iată de ce A.E.R., chemat să definească *personalitatea etnoculturală a poporului român* în

---

[1] *Atlasul lingvistic român*, publicat de Muzeul limbii române sub conducerea lui Sextil Pușcariu, Cluj, 1938–1945, vol. I.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 6, p. 479–490, București, 1969

raport cu alte popoare, să dovedească sintetic și sugestiv că diversitatea manifestărilor etnografice se corelează și subordonează reciproc în cadrul culturii românești în general, trebuie să fie rod al realităților concrete din țara noastră. *Redarea specificului etnografic național se realizează numai atunci cînd acest scop călăuzește întreaga activitate legată de Atlas, începînd cu fixarea rețelei de anchetat și terminînd cu redactarea cartografică.* Cunoașterea problemelor teoretice legate de Atlas, a mijloacelor și procedeelor practice de realizare a lui în diferite țări, este indispensabilă mai ales dacă se are în vedere perspectiva realizării Atlasului etnografic al Europei și al țărilor vecine. Informarea și analiza rezultatelor care se obțin în acest domeniu, pe plan european și chiar mondial, trebuie să ne sugereze idei și în nici un caz rețete.

Din necesitatea ca Atlasul etnografic să evidențieze atît specificul etnic românesc, cît și *individualitatea etnografică a fiecărui teritoriu* în parte, rețeaua localităților ce vor fi anchetate trebuie să țină seama, în primul rînd, de repartiția reală a populației și așezărilor omenești.

Deși factorilor demografici le revin, în general, un rol subordonat printre factorii motrici ai evoluției sociale, prin variabilitatea lor de la un caz concret la altul, aceștia au o importanță deosebită în caracterizarea stării economice, organizării sociale, a nivelului de trai, a obiceiurilor și tradițiilor unui popor [2]. Desigur, acești factori ne sînt utili în problema pusă în discuție numai cu condiția ca ei să fie priviți în repartiția lor spațială.

Teritoriul țării noastre a oferit întotdeauna condiții prielnice vieții și activității productive a omului. Prezența populației românești a fost atestată pe baze antropologice, arheologice, etnografice, lingvistice etc., din cele mai vechi timpuri, pe întregul teritoriu al țării. În nici o perioadă istorică nu se poate vorbi de regiuni nepopulate în spațiul etnic românesc, *de aceea trebuie cuprins întregul teritoriu al României în rețeaua localităților de anchetat.*

Dar bogăția resurselor naturale pe diferite zone de altitudine, începînd cu pădurile, pășunile, minereurile, forța apelor etc., din ținuturile muntoase și terminînd cu solurile fertile din cîmpie, n-a fost valorificată în toate epocile cu aceeași intensitate. Așa ne explicăm cum între munte și cîmpie, în diferite împrejurări istorice, s-au stabilit situații diferențiate în ceea ce privește răspîndirea și densitatea atît a populației, cît și a așezărilor omenești. Stratul etnic cu cea mai mare grosime s-a aflat întotdeauna în imediata apropiere a arcului carpatic. Rezultat al unei îndelungate evoluții istorice, repartiția geografică actuală a populației și așezărilor omenești se prezintă astfel:

Forma de relief	*populație* (%)	*așezări* (%)
Cîmpie	51,1	43,1
Deal și podiș	43,8	49,5
Munte	5,1	7,4

Repartiția diferențiată a populației și a așezărilor omenești trebuie, desigur, să constituie un element de bază în alegerea punctelor pentru ancheta etnografică. Scheletul rețelei etnografice va trebui să fie, în linii mari, proporțional cu numărul populației și așezărilor omenești privit din punct de vedere teritorial, mai ales că aceste elemente demografice pot avea în unele cazuri largi ecouri în istoria milenară a poporului nostru. De exemplu, densitatea aşezărilor din regiunea de deal şi podiş, care a fost totdeauna superioară zonei de munte şi cîmpie, începînd cu dacii pînă la românii voievodatelor secolului al XIII-lea şi mai tîrziu, are adînci semnificaţii. Dacă ne referim numai la o parte din vatra străromânilor, din Subcarpaţii Munteniei şi Olteniei, autohtonii au suferit mai puţine amestecuri şi influenţe etnografice decît la cîmpie, iar moştenirile substratului au fost şi sînt la ei mai numeroase [3].

---

[2] *Dialectica metodelor de cercetare științifică*, București, Edit. științifică, 1966, p. 83.

Harta repartiţiei populaţiei R.P. Române [4], deşi este un instrument de lucru deosebit de util pentru fixarea reţelei etnografice, deoarece redă repartiţia teritorială exactă a populaţiei, a concentrărilor de maximă sau de minimă aglomeraţie, răspîndirea zonală sau azonală a aşezărilor, este insuficientă. Dacă s-ar fixa ca normă generală de reprezentare a localităţilor în reţea cea de 1/10 (ceea ce ar însemna o reţea de peste 1300 de localităţi de anchetat), Carpaţii prin numărul mic de localităţi existent în prezent ar fi infim reprezentaţi în Atlasul etnografic al României, minimalizînd astfel atît rolul acestora în diferite perioade istorice din viaţa poporului nostru, cît şi importanţa lor etnografică actuală.

Prin varietatea modului în care poporul a utilizat potenţele Carpaţilor, prin diversitatea mijloacelor şi procedeelor prin care se satisfăceau atît necesităţile materiale, cît şi cele spirituale ale populaţiei, *aceşti munţi au cîştigat înalta virtute de arhivă etnografică* [5]. Cu toate că au fost populaţi fără nici un moment de întrerupere, s-ar putea afirma că urmele lăsate de această seculară locuire nu sînt vizibile. Sînt însă cîteva aspecte care nu trebuie scăpate din vedere : evoluţia mai rapidă a cadrului natural din regiunile carpatice (eroziune intensă, procese gravitaţionale, umiditate excesivă) a şters mai uşor urmele materiale lăsate de om ; lemnul, principalul material de construcţie, nu s-a păstrat în condiţiile climatice din Carpaţi mai mult de 200—300 de ani ; ceramica, de la care rămîn de obicei urme materiale, a cunoscut o mai mică dezvoltare decît în alte zone naturale ale ţării ; cercetările arheologice au cuprins mai ales zonele de cîmpie, de deal şi podiş. Cu toate acestea, urmele de viaţă arhaică din munţi sînt mai evidente decît în zona de cîmpie, de deal şi podiş. Dacă ne referim numai la aşezările din Carpaţi, constatăm că aici au fost prezente caverna şi coliba de tip primitiv (sprijinită sau scobită în stîncă) ; aici se păstrează încă străvechea locuinţă din lemn, fără cuie de fier ; aici se menţine şi acum caracterul provizoriu (forma primitivă a aşezării), alături de cel permanent, al locuinţei [6]. De asemenea, se poate urmări cu uşurinţă evoluţia planului de locuinţă de la forma arhaică a odăii cu tindă la planul complex al aşezării. Iar dacă unele din urmele materiale au dispărut, continuitatea populării Carpaţilor a permis transmiterea din generaţie în generaţie, sub forma experienței de viață, a întregului tezaur material și spiritual. Populația de la munte a jucat un rol deosebit în menținerea unității limbii și poporului român, a culturii noastre populare. Tradițiile vechi, simțul artistic original au coborît din munți spre zonele de deal și șes o dată cu agropăstoritul [7], prin schimburile de produse complementare etc., urmînd atît văile apelor, cît și prelungirile pădurilor spre Dunăre și Marea Neagră [8]. Aceste cîteva elemente ne determină să propunem *ca norma de reprezentare în Atlasul etnografic a localităților din Carpații românești să fie mai mare în comparație cu alte regiuni ale țării.* Lămurirea unor probleme etnografice de pe înălțimile Carpaților va permite astfel o viziune mai adîncă a fenomenelor etnografice de pe întregul teritoriu al țării.

---

[3] I. Donat, *Geografia ca mijloc de cunoaştere în istorie*, în „Studii”, 1967, nr. 6, p. 1145—1161.

[4] I. Şandru, V. Sficlea şi V. Cucu, *Harta repartiţiei populaţiei R.P.Române*, în „Natura”, Seria geologie-geografie, 1963, nr. 3.

[5] I. Ghinoiu, *Arhiva etnografică a Carpaţilor*, în „Natura”, Seria geografie, 1968, nr. 5, p. 47 — 49.

[6] R. Vulcănescu, *Pietrele colibate*, în volumul *Omagiu lui P. Constantinescu-Iaşi*, Bucureşti, Edit. Acad., 1965, p. 681—688.

Prezența depresiunilor carpatice, multe din ele denumite ,,țări'' (Țara Hațegului, Țara Oltului, Țara Bîrsei, Țara Loviștei etc.), cu rol istorico-cultural deosebit în viața poporului nostru, mai ales în condițiile evului mediu, determină diferențieri în frecvența localităților-anchetă în cadrul zonei de munte. Depresiunile carpatice, cu o densitate a populației întotdeauna superioară mediei pe țară și care au jucat rolul unor celule viguroase și rezistente în organismul neamului românesc [9], se prezintă astăzi ca *nuclee etnografice* bine delimitate, în care elementele arhaice se mențin încă în construcțiile populare, ocupații, port etc. De aceea, *considerăm că este necesară o mai mare reprezentare în Atlas a celor trei șiruri de depresiuni carpatice* (unul intracarpatic, două pericarpatice).

Pornind de la *poziția etnogeografică* a României, noi opinăm, de asemenea, pentru un număr de centre-anchetă mai ridicat în zonele periferice decît ar sugera simpla analiză a hărții populației și așezărilor omenești. Propunerea se întemeiază atît pe necesitatea lămuririi în profunzime a problemelor legate de interferențele etnografice, care sînt mai frecvente în zona de graniță, cît și pe rolul jucat de aceste teritorii în viața poporului nostru. Din antichitate pînă astăzi nenumărate elemente arheologice, antropogeografice dovedesc strînsa legătură dintre ,,hinterlandul carpatic'' românesc și zonele sale periferice.

Dunărea a fost totdeauna, pentru poporul român, drum, hotar, sursă de alimentație, element de polarizare etnică. Țărmul românesc al Mării Negre, fereastră deschisă din toate timpurile spre alte țări și popoare, argumentează continuitatea populației românești prin elementele etnografice străvechi ale pescuitului din Delta Dunării și ale păstoritului și ale altor ocupații din stepa dobrogeană. Astfel că munții Carpați, principala temelie a principatelor românești, au prins a doua bază de sprijin la Dunăre și Marea Neagră.

Prin ilustrarea cu ajutorul documentelor etnografice a rolului jucat și de celelalte teritorii periferice ale țării, *se vor evidenția mai bine individualitatea etnografică a poporului român și în același timp direcțiile de încadrare a acesteia în civilizația tradițional-populară a continentului european.*

---

[7] G. Vîlsan, *O fază în popularea Țărilor Românești*, extras din ,,Bul. Soc. geogr. rom''., 1912.

[8] S. Mehedinți, *Dacia pontică și Dacia carpatică, observări antropogeografice*, în *Opere alese*, București, Edit. Acad., 1968.

[9] Vezi, în acest sens, L. Someșan, *Depresiunea Întorsurii Buzăului. Studiu geografic, istoric și economic*, Brașov, 1947, p. 18.

Repartiţia teritorială a populaţiei este rezultatul firesc al creşterii ei diferenţiate de-a lungul unei mari perioade de timp. Din cele două modalităţi de creştere a numărului populaţiei — mişcarea naturală şi mişcarea mecanică — pentru Atlasul etnografic considerăm utile numai unele aspecte ale mişcării mecanice, migratorii.

Deplasarea populaţiei pe un teritoriu geografic mai mult sau mai puţin extins este specifică omului din toate timpurile. Diferă numai mobilul, cauza acestor mişcări. Între deplasările după vînat şi culesul din natură, din comuna primitivă, pînă la deplasările din socialism în scopul utilizării cît mai eficiente a forţei de muncă şi resurselor naturale, pentru o dezvoltare echilibrată a tuturor regiunilor, este mare deosebire. Pentru activitatea legată de Atlas interesează mai ales deplasările de populaţie definitive, care dau naştere la aşezări noi sau schimbă structura celor existente. Nu trebuie însă minimalizat rolul deplasărilor sezoniere, care au uneori tendinţa de a deveni definitive. Un exemplu în această privinţă îl constituie păstoritul, care a dat naştere la numeroase aşezări în Cîmpia Română, Cîmpia Moldovei, Dobrogea, Cîmpia Tisei. O mare amploare au avut în România deplasările din zona de munte şi deal pentru cultivarea pămînturilor fertile din cîmpiile periferice, deplasările muncitorilor forestieri, ale moţilor etc.

Cuprinderea în reţeaua-anchetă a aşezărilor „matcă" şi a acelora „roite" din acestea la distanţe mari (uneori sute de kilometri) va înlesni elaborarea unor studii etnografice comparative pe baza datelor ce le-a furnizat Atlasul etnografic. Deşi în cele mai frecvente cazuri este vorba de aşezări duble (localităţi vechi, de origine, şi localităţi întemeiate pe baza acestora), în ţara noastră se întîlnesc şi numeroase aşezări triple, prin apariţia unei localităţi intermediare. Ca exemplu îl pot constitui unele din localităţile depresiunii Petroşeni, care sînt intermediare între aşezările de origine, din Transilvania, şi cele de dată mai recentă din Cîmpia Munteniei. Dacă de cele mai multe ori dubletele şi tripletele poartă acelaşi nume cu aşezarea de origine, elementele de civilizaţie şi cultură se diferenţiază pe fundamentul aceleiaşi structuri etnografice a aşezării de baştină, în funcţie de un complex de fapte, în care timpul desprinderii şi distanţa dintre ele au un rol dominant.

România, stat naţional unitar, are în structura ei etnică şi naţionalităţi conlocuitoare ca: maghiari, germani, ucraineni, bulgari, sîrbi etc. Raportarea şi încadrarea Atlasului etnografic al României la Atlasul etnografic al Europei trebuie realizate în spiritul politicii statului nostru socialist cu privire la naţionalităţile conlocuitoare. Un atlas al continentului european va caracteriza întreaga populaţie europeană, dar în structura şi repartiţia sa teritorială. *Structura etnică a poporului nostru trebuie să fie reflectată în reţeaua-anchetă a Atlasului după datele obţinute la ultimul recensămînt al populaţiei* (15 martie 1966).

Mai ales pentru capitolul privitor la cartografierea obiceiurilor şi credinţelor prezintă interes şi *structura confesională a populaţiei.* În acest caz alegerea localităţilor de anchetat va avea în vedere utilizarea Hărţii confesiunilor în România [10].

---

[10] S. Manuilă, *Harta repartiţiei locuitorilor după confesiuni la recensămîntul general al populaţiei din 1930,* Bucureşti, 1941.

Mărimea așezărilor rurale după numărul locuitorilor diferă în general de la o zonă geografică la alta, ele prezentînd și o structură etnografică diferită, privită mai ales din punctul de vedere vertical, al stratificării sale în timp. Un mare număr de așezări mici, care nu depășesc nici măcar 200 de locuitori, se găsesc sub formă de arealuri (Colinele Tutovei, Platforma Cîndești) în o serie de așezări de munte. Așezările cu o populație medie, cuprinsă între 500 și 1500 de locuitori, apar mai frecvent în Platforma Someșană, Podișul Tîrnavelor, Podișul Getic, Cîmpia Colinară a Moldovei, Podișul Babadag, fiind localități cu ocupații complexe agrozootehnice. Așezările rurale cu o populație de 2000—3000 de locuitori se găsesc mai ales în regiunile de cîmpie, Depresiunea Ciuc, Sibiu, în partea central-vestică a Dobrogii. Așezările de peste 3500 de locuitori se găsesc în zonele cu agricultură intensivă și în cele industrializate[11].

Pentru rețeaua etnografică a Atlasului propunem să se ia în considerare așezările cu un număr mediu de locuitori din fiecare zonă menționată în parte. Localitățile mici sînt în general mai recente (au apărut prin fenomenul de roire, prin împroprietărire, colonizări etc.). Așezările mari au în general origine veche sau străveche, dar asimilarea unor funcții neagricole în secolele al XIX-lea și al XX-lea (administrative, industriale, de transport), care au permis de altfel și creșterea rapidă a numărului populației, a influențat în anumită măsură dezvoltarea și transmiterea elementelor etnografice tradiționale. Atlasul etnografic care se va întocmi pe baza anchetei directe va fi oglinda manifestărilor etnografice în etapa actuală. Generațiile viitoare vor găsi în Atlas o copie fidelă a realității timpului cînd a fost redactat și deci o operă ce va cuprinde adevăruri științifice de netăgăduit. Această bază permite ca datele Atlasului să poată fi corelate oricînd cu rezultatele mereu noi ale științelor, pentru a găsi adevărul în raport cu investigația științifică generală. Descriind prezentul, lăsăm viitorului știri, ceea ce e de mare importanță. După cum tradițiile actuale erau odată fapte ale prezentului, tot așa unele manifestări actuale vor fi tradițiile de mîine, care se atașează la moștenirea din trecut. Iată de ce *alegerea așezărilor străvechi pentru A.E.R. e cu atît mai valoroasă cu cît sedimentarea elementelor de cultură materială și spirituală a fost mai constantă în timp.*

Deosebită importanță în alegerea localităților pentru ancheta etnografică o are *funcția economică a așezărilor rurale.* Poporul român, bazat pe o bună cunoaștere a condițiilor și resurselor naturale, le-a transformat întotdeauna cu ingeniozitate în elemente necesare vieții (hrană, îmbrăcăminte, adăpost). De altfel, tradiția unor așezări rurale, în anumite activități economice, a fost încurajată de statul nostru în cadrul amplului proces de dezvoltare economică a țării. În această privință un instrument de lucru valoros îl poate constitui Harta tipurilor de sate după funcțiile lor economice[12], întocmită pe baza modului de utilizare a terenului, a caracterului producției sociale, a ponderii populației active, a numărului de sate la 1000 km², a gradului de influență asupra zonelor înconjurătoare.

---

[11] I. Șandru, V. Cucu și D. Chiriac, *Distribution and dynamics of the population in the Socialist Republic of Romania*, în „Revue Roumaine de geologie, geophysique et geographie", Serie de Geographie, tom. 12, 1968, nr. 1—2.

[12] I. Băcănaru și colab., *Clasificarea funcțională a așezărilor rurale din R. P Română*, în „Probleme de geografie", X, 1963.

Alegerea localităților cu funcții predominant agricole (subtipurile : așezări rurale de cultură a cerealelor și creștere a animalelor, așezări de creștere a animalelor și de cultură a cerealelor, așezări rurale de creștere a animalelor și de cultură a pomilor fructiferi și a viței de vie, așezări rurale legumicole, așezări rurale de creștere a animalelor pe pășuni de munte) și a așezărilor rurale cu funcții mixte (așezări rurale în care activitatea se îmbină cu muncile legate de exploatările forestiere, așezări rurale în care meșteșugurile sătești formează ocupații anexe agriculturii, așezări rurale cu activitate pescărească) ar servi după părerea noastră tot atît de bine scopului Atlasului etnografic ca și cuprinderea localităților cu funcții proprii industriale sau influențate în mod direct de activitatea industrială a centrelor din jur.

Avînd în vedere rolul Atlasului în cercetarea etnografică ulterioară și pentru asigurarea comparației cu alte date social-culturale referitoare la poporul nostru, *considerăm utilă cuprinderea în rețeaua de anchetat a unor centre comune cu Atlasele lingvistic, geografic, arheologic, antropologic.* Introducerea în rețeaua anchetată a unor așezări cercetate sub alte unghiuri disciplinare trebuie realizată pe baza analizei tematice a atlaselor naționale anterioare celui etnografic și a punților de legătură dintre etnografie și aceste discipline.

În fixarea rețelei de localități, mai ales în ceea ce privește frecvența acestora, un rol important îl au *metodele de cartografiere* ce vor fi aplicate. Spațiul cartografic, determinat de scara de redactare a planșelor, este acoperit diferit de elementul ce se cere reprezentat, în raport cu metoda cartografică folosită.

Astfel, *metoda arealului*, care generalizează și uniformizează informația etnografică pe un teritoriu geografic mai mult sau mai puțin extins, fără ca informația să fie luată la nivelul fiecărei așezări în parte, nu ridică probleme deosebite în legătură cu numărul și densitatea localităților anchetate. Dar, prin prezentarea aproximativă a realității, servește mai puțin cercetării etnografice și ca urmare este mai puțin indicată pentru Atlasul etnografic.

Harta lucrată prin *metoda punctului*, reprezentînd fenomenul separat pentru fiecare localitate în parte, permite o strictă localizare a informației de teren. Dar folosirea acestei metode, cu mare randament științific, necesită, pe lîngă strîngerea datelor la nivelul așezării de reprezentat, și un spațiu cartografic suficient pentru consemnarea unei informații de teren (hartă analitică) sau a unui complex de informații (hartă sintetică).

În concluzie, metoda cartografică de bază în redactarea A. E. R., metoda punctului, se poate aplica numai corelat cu scara grafică, în funcție de numărul și structura teritorială a rețelei localităților de anchetat.

O problemă relativă la fixarea rețelei-anchetă pentru Atlasul etnografic o reprezintă *unitatea teritorială de referință* (unitatea politico-administrativă, istorică, geografică, arbitrară).

Fără îndoială că împărțirea administrativă va fi indispensabilă în rezolvarea tuturor problemelor organizatorice legate de Atlas. Dar, din punct de vedere istoric, desele schimbări administrative, disproporțiile din punctul de vedere al suprafeței și populației lor, dispariția sau apariția altor unități [13], introducerea unor forme organizatorice străine (comitatele și scaunele secuiești din Transilvania) [14] etc. micșorează rolul acestora în rezolvarea unor probleme de ordin științific. De altfel, din consultarea sumară a bibliografiei etnografice se constată că majoritatea cercetărilor se referă la provincii istorice, unități geografice și foarte puține la unitatea politico-administrativă (plasă, municipiu, regiune, raion, județ). Din punct de vedere științific noi *considerăm mai utilă luarea în considerare a unităților teritoriale cu stabilitate în timp mai mare, cum sînt* : *unitatea geografică, unitatea istorică.*

Pornind de la ideea că elementele fizico-geografice se transformă foarte lent în comparație cu societatea omenească, se poate afirma, cu mici excepții, că aceleași condiții naturale au întovărășit omul pe parcursul celor cinci orînduiri sociale. Condițiile geografice fiind cunoscute, pot constitui un punct de reper la care se raportează spre rezolvare o serie de elemente necunoscute.

Evoluția geologică și geografică a teritoriului țării noastre a creat între Europa peninsulară și cea continentală un ținut aparte, cu o varietate, simetrie și armonie aproape desăvîrșite. După varietatea reliefului, teritoriul țării noastre cuprinde trei mari unități concentrice, bine proporționate : zona de munte, zona de deal și podiș, zona de cîmpie [15]. În cadrul fiecărei unități geografice, din multitudinea condițiilor naturale a fost ales pentru a fi folosit elementul natural cel mai favorabil, care dă nota specifică materială fiecărei zone în parte. Celelalte condiții și resurse naturale au fost folosite subordonat față de elementul cel mai favorabil. Astfel, populația crescătoare de animale pe baza pășunilor și fînețelor naturale din zona muntelui a folosit lemnul și piatra, care se găsesc din abundență, pentru construcție ; și-a completat alimentația printr-o agricultură restrînsă, prin vînătoare sporadică și culesul fructelor de pădure; a folosit apele cu viteză mare de scurgere pentru a pune în mișcare pivele, joagărele, morile. Dar toate acestea sînt în strînsă legătură cu păstoritul, una din principalele forme de manifestare umană din munți în trecutul nostru istoric.

Adesea, *ariile de răspîndire a unor elemente etnografice corespund ariilor concentrice ale reliefului*. Dacă ne referim la așezările omenești, în zona alpină se găsește un inel al așezărilor temporare urmat de mai multe inele : cel al odăilor și tîrlelor din marginea satelor, de inelul satelor de munte, mai toate de tip risipit și alungit, înconjurat la rîndu-i de inelul satelor răsfirate ale dealurilor și, în sfîrșit, de inelul satelor de cîmp. Gospodăriile cu ocol întărit [16], nedeile din Carpați [17] sînt specifice în țara noastră numai zonei concentrice a Carpaților. Dacă condițiile și resursele naturale variate de la o unitate geografică la alta au atras diferite ocupații, dacă condițiile orohidrografice și pedoclimatice au influențat și influențează încă construirea locuinţei, portul popular, mijloacele de transport tradiţionale etc., este firesc ca repartiţia unităţilor geografice, prin elementele lor specifice, să vină în sprijinul alegerii localităţiilor pentru ancheta etnografică. În mod concret, noi propunem fixarea localităţilor, în baza principiilor asupra cărora ne-am oprit în prealabil, pe o hartă a marilor unităţi geomorfologice (munte, deal, cîmpie), pe care să fie proiectate cartografic aşezările omeneşti. Harta astfel obţinută, pentru a putea fi folosită, trebuie suprapusă peste harta împărţirii administrative a ţării.

---

[13] C. C. Giurescu, *Județele dispărute ale României*, în *Enciclopedia României*, vol. II, București, 1938, p. 6—17.

[14] V. Meruțiu, *Județele din Ardeal și Maramureș pînă în Banat*, Cluj, 1929 („Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj", vol. V).

[15] G. Vîlsan, *Transilvania în cadrul unitar al pămîntului și statului român*, în *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul, 1918—1928*, București, 1929.

[16] P. H. Stahl și P. Petrescu, *Gospodăriile cu ocol întărit în țara noastră*, în *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, București, 1960.

[17] I. Conea, *Din geografia istorică și umană a Carpaților. Nedei, păstori, nume de munți*, în „Bul. Soc. geogr. rom.", LV, 1937.

Deşi această hartă de bază este rezultanta luării în considerare a condiţiilor specifice ţării noastre, necesitatea integrării Atlasului etnografic al României ca fragment constitutiv în Atlasul etnografic al Europei ridică problema folosirii în redactarea finală a planşelor a unei a doua hărţi de bază, care să cuprindă reţeaua localităţilor anchetate în cadrul caroiajului geografic. Folosind prima hartă, se asigură o cît mai optimă culegere a materialului etnografic şi deci se răspunde scopului imediat al Atlasului etnografic al României. Prin folosirea, în redactarea finală, a celei de-a doua hărţi se va putea determina cu precizie poziţia în ţară, pe continent şi chiar pe glob, a oricărei localităţi anchetate prin raportarea la coordonatele terestre, fiind astfel utilă atît A. E. R., cît şi Atlasului etnografic al Europei.

Nu întîmplător am lăsat la sfîrşit prezentarea rolului *unităţii istorice* în fixarea reţelei-anchetă. Erau necesare o serie de elemente în contextul cărora să fie integrată unitatea teritorială de referinţă, privită din punct de vedere istoric.

Peste unitatea geografică a ţării s-au suprapus cele trei principate româneşti, care au avut în diferite perioade istorice diverse direcţii de dezvoltare economică, politică, socială. Repartiţia teritorială a provinciilor istorice, care, deşi aparţine trecutului, din punct de vedere etnografic cuprinde elemente specifice observabile şi astăzi, trebuie utilizată la fixarea reţelei de anchetat.

Intersectarea zonelor inelare ale reliefului de către provinciile istorice radiare în jurul nucleului reprezentat prin Podişul Transilvaniei *creează o structură asemănătoare unor cercuri concentrice intersectate de razele lor, în care fiecare arie concentrică (munte, deal, cîmpie) se caracterizează şi printr-o structură etnografică specifică, iar sectoarele de cerc (provinciile istorice) printr-o varietate etnografică de la o zonă concentrică la alta.* În cadrul unui sector de cerc, respectiv al unei provincii istorice, trecerea de la un specific etnografic la altul se realizează , în general, în regiunile de contact ale zonelor concentrice (cîmpie -deal, deal - munte), cum este cazul mai ales al unor elemente de cultură materială (ocupaţiile, aşezarea, construcţia ţărănească). În felul acesta, aruncînd o privire sintetică asupra fenomenului etnografic pe întreg cuprinsul ţării, ni-l imaginăm sub forma unei spirale, cu punctul de plecare din Podişul Transilvaniei. Zonele inelare ale reliefului ar fi reprezentate prin buclele spiralei, iar zonele de contact prin saltul de la o buclă la alta. Această etapă de generalizare şi schematizare a celor trei factori; geografic, istoric, etnografic, ne sugerează ideea *continuităţii şi discontinuităţii spaţiale în strîngerea materialului etnografic.* Alegerea selectivă a localităţilor pentru reţeaua etnografică va asigura strîngerea discontinuă a materialului de teren pentru Atlas. Continuitatea în alegerea materialului etnografic se poate asigura pe baza epuizării lui de-a lungul unor *profile etnografice* ce ar porni din centrul țării (Podișul Transilvaniei) și ar traversa radiar provinciile istorice.

Importanța profilelor etnografice în culegerea și prelucrarea materialului pentru Atlas se poate sintetiza în următoarele :

— urmăresc fără întrerupere gradul de dezvoltare a structurii etnografice de-a lungul unor traiecte ce intersectează regiunile cele mai caracteristice din fiecare provincie istorică ;

— convergența lor asigură o densitate mai mare a punctelor anchetate și deci o cunoaștere mai adîncă a zonei centrale a țării, cu adînci semnificații în viața poporului nostru (aria de etnogeneză, temelia nucleelor statale românești și apoi a principatelor românești etc.) ;

— traversînd zonele etnografice cunoscute mai bine ca urmare a cercetărilor etnografice deja întreprinse, profilele vor constitui elemente de referință în faza de prelucrare etnografică a materialului astfel adunat ;

— materialul profilelor etnografice care va fi cartografiat numai parțial, conform normei de reprezentare a localităților în rețea, va fi un material de analiză și interpretare științifică deosebit de util în cercetările etnografice ulterioare redactării Atlasului.

Alegerea localităților pentru ancheta Atlasului poate începe din cîteva *nuclee etnografice*, selectarea celorlalte așezări continuînd apoi pînă la acoperirea întregului teritoriu al țării. După părerea noastră, unele din unitățile numite de geografie ,,depresiuni'', iar de istorie ,,țări'' : Țara Bîrsei, Țara Oltului, Țara Vrancei, Țara Moților, Țara Crișurilor, Țara Maramureșului, Țara Loviștei, Țara Hațegului etc., cu adînci semnificații în viața poporului român, sînt în același timp și nuclee etnografice distincte. Deși dezvoltarea social-istorică a populației acestor ,,țări'', individualitatea lor geografică au trezit de-a lungul secolelor conștiința apartenenței la un ținut aparte, la o mică țărișoară, cu elemente etnografice specifice, aici s-a dezvoltat paralel și conștiința națională, care de la comunitatea socială regională s-a lărgit pînă la ideea apartenenței la un singur neam, cu identități de limbă, cu asemănări în port, așezări și gospodărie, în deprinderi și obișnuințe, în muncă și năzuințe [18].

Aceste nuclee, care au păstrat pînă astăzi diferențieri etnografice evidente, în care s-au acumulat roadele muncii și simțirii numeroaselor generații anterioare, pot constitui puncte de sprijin de unde s-ar începe fixarea rețelei-anchetă.

În ceea ce privește numărul punctelor anchetate, țările care desfășoară activitate pe linia Atlasului etnografic nu au urmărit anumite norme și reguli generale. Astfel, dacă Atlasul folcloric german redactat între anii 1937—1939 [19] cuprinde 23 000 de localități, Atlasul etnografic polonez redactat în 1934 are numai 134. Fixarea numărului localităților de reprezentat cartografic depinde de scopul propus de fiecare atlas în parte, de realitățile etnografice ale fiecărui popor, de timpul și mijloacele de realizare etc.

Volumul de muncă necesar culegerii materialului de cartografiat într-un timp limitat este direct proporțional atît cu numărul localităților care trebuie anchetate, cît şi cu volumul temelor de anchetat. În acelaşi timp, cele două mărimi — numărul localităţilor şi al temelor de anchetat — se condiţionează în raport invers proporţional. Creşterea numărului localităţilor anchetate se va încadra în limita păstrării aceluiaşi efort dacă se vor reduce proporţional numărul întrebărilor în chestionare. Dar cu cît se vor ancheta mai multe localităţi cu atît mai exactă va fi repartiţia spaţială a fenomenului de reprezentat, şi cu cît vor fi mai multe întrebări cu atît vom obţine o culegere mai aprofundată a materialului etnografic. Iată de ce *numărul localităţilor, şi legată de acesta repartiţia lor teritorială, ridică problema optimizării unui complex de elemente cu grad diferit de, determinare* : perioada de timp afectată strîngerii materialului de teren, numărul anchetatorilor, numărul temelor şi întrebărilor chestionarelor, timpul afectat prelucrării, soluţiile grafice de reprezentare, scara de redactare a Atlasului etc.

---

[18] G. Focșa, *Aspecte spirituale ale civilizației țărănești,* în ,,Sociologie rom.'', V, 1943, p. 44.

[19] Richard Weiss, *Einfuhrung in den Atlas der schweizerischen Volkskunde,* Basel, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1950, p. 1—13.

Ţinînd seama de numărul total al populaţiei (19 284 814 de locuitori) şi repartiţia sa pe medii (urban 7 468 068 de locuitori), rural 11 816 746 de locuitori), de numărul total al aşezărilor rurale (peste 13 000 de sate), de scara grafică a planşelor şi metodele de reprezentare cartografică, considerăm că *norma de reprezentare a localităţilor rurale în reţea de 1/10 este optimă pentru a asigura o inventariere cît mai completă a materialului etnografic.* În norma de reprezentare şi numărul calculat pe baza acesteia, nu au fost incluse aşezările din profilele etnografice propuse de noi, care de altfel nu vor fi reprezentate pe hartă, ci vor servi numai ca material de analiză şi interpretare ştiinţifică în faza de prelucrare şi redactare a Atlasului. Dacă presupunem că hărţile Atlasului vor fi redactate la scara de 1/1 500 000, cele aproximativ 1 300 de semne, reprezentînd localităţile anchetate, vor fi suficient de dese pentru *a reliefa intensitatea spaţială a elementelor etnografice şi a conduce în ultimă instanţă la o regionare etnografică a teritoriului ţării noastre.*

Din cele prezentate se poate constata că stabilirea reţelei etnografice trebuie să fie rezultatul îmbinării atît a criteriilor cantitative (bazate pe indici statistico-demografici) cu cele calitative (diferenţierile teritoriale), cît şi a criteriilor generale cu sferă de aplicare la nivelul ţării cu acelea particulare care interesează aşezările individuale. Drumul urmat în cele două sensuri, de la general la particular în fixarea scheletului reţelei şi de la particular la general în definitivarea ei, este obligatoriu.

Aplicarea acestor criterii trebuie însă precedată de studii prealabile, ale căror rezultate concrete să fie cartografierea fenomenelor respective. Prin metoda cartografică comparativă şi a suprapunerii hărţilor, se va obţine apoi prin excludere şi selecţie progresivă reţeaua-anchetă. Folosind această tehnică de lucru, ordinea criteriilor, după care vor fi cernute rînd pe rînd cele peste 13 000 de sate, prezintă mare importanţă.

Odată fixată reţeaua-anchetă pentru Atlas, actuala împărţire administrativă poate asigura strîngerea operativă a materialului de teren, fără a mai recurge la diviziuni arbitrare ale teritoriului ţării : pătrate, dreptunghiuri.

CRITÈRES DE SÉLECTION DES LOCALITÉS À ENQUÊTER POUR L'ATLAS ETHNOGRAPHIQUE ROUMAIN

La détermination des localitées qui seront enquêtées pour l'A.E.R. doit être le résultat de la conjonction d'un complexe de critères qui exprimeraient synthétiquement la réalité ethnographique, historique et géographique de la Roumanie.

Pour définir l'individualité ethno-culturelle du peuple roumain, ainsi que pour montrer dans quelle mesure les manifestations ethnographiques s'intègrent dans la culture roumaine en général, le principe fondamental qui prouvera l'efficience des critères établis, sera le principe national.

La répartition territoriale des 1 300 localités, chiffre résultant de l'application de la norme de représentation dans le réseau-enquête de 1 :10, s'obtient par l'exclusion et la sélection progressive des agglomérations humaines, conformément aux critères proposés. L'ouvrage se rapporte, dans la mesure où la compréhension des problèmes abordés l'exige, à certains aspects concernant l'échelle graphique de rédaction, aux méthodes d'effectuer la cartographie, au choix de l'unité territoriale de référence. L'auteur propose également, en partant de la manière spécifique de conjonction territoriale de certains facteurs ethnographiques, historiques et géographiques, le rassemblement continu et discontinu du matériel ethnographique recueilli sur place.

DESPRE ÎNREGISTRAREA CONSTRUCŢIILOR ÎN ATLASELE ETNOGRAFICE

PAUL PETRESCU

Preocuparea pentru întocmirea unor atlase etnografice moderne se generalizează în deceniile trei şi patru ale secolului al XX-lea, bazele lor fiind puse în anii dintre cele două războaie mondiale, mai precis în jurul anilor 1935, iar lucrările reluate prin 1947—1948 în unele ţări, iar în altele prin 1955—1957. Războiul al doilea mondial a întrerupt această muncă în aproape toate ţările, materialul strîns suferind pierderi însemnate, ca cel din Germania de pildă. Singura ţară care a dus o muncă neîntreruptă în acest domeniu a fost Elveţia, ţară al cărei efort, în această direcţie, ne poate da o idee şi despre ceea ce înseamnă amploarea unei asemenea lucrări : planul Atlasului etnografic elveţian a fost elaborat în trei ani de zile (1934—1937) ; după aceea s-a trecut la efectuarea lucrărilor propriu-zise în trei etape : 1) între anii 1937—1942 s-a strîns materialul, completîndu-se 100 000 de fişe, seriate pe teme şi localităţi ; 2) între anii 1942—1950 s-a procedat la cea mai grea operaţie, anume interpretarea materialului şi pregătirea lui pentru publicare ; 3) după 1950 şi pînă după 1966 s-a efectuat tipărirea Atlasului. Rezultă deci că pentru o ţară mică, dispunînd de posibilităţi materiale, a fost nevoie de o perioadă de 30 de ani pentru realizarea Atlasului etnografic. Şi în alte ţări s-a considerat că sînt necesari 15—20 de ani pentru efectuarea unui asemenea atlas.

Conţinutul atlaselor etnografice variază de la ţară la ţară în raport cu tradiţiile culturale şi ştiinţifice, precum şi cu orientarea generală a cercetării etnografice şi folclorice la un moment dat, ţinînd şi de anume preferinţe sau preocupări ale celor chemaţi să elaboreze aceste lucrări. Este evident astfel că în unele ţări din apusul Europei preocupările folclorice legate mai ales de legende, mituri, sau de alte manifestări din domeniul culturii spirituale, au precumpănit pînă la a ignora cu totul alte domenii ale culturii materiale. Dimpotrivă, în răsăritul Europei, domeniile culturii materiale sînt bine reprezentate. De aici şi diferenţa de tratare a arhitecturii în unele sau altele din atlasele etnografice europene. Poate că aci a jucat un rol şi stadiul în care se găseau cercetările de arhitectură populară în diferitele ţări ale Europei. În Elveţia, în Germania sau Austria, unde arhitectura populară a fost studiată intens încă din secolul al XIX-lea, alcătuind o disciplină separată (Hausforschung) şi în care există o foarte bogată literatură de specialitate, privind construcţiile din toate provinciile şi zonele etnografice ale ţărilor respective, s-a considerat mai puţin necesar să se insiste asupra arhitecturii în cadrul atlaselor. De aici ponderea scăzută, proporţional vorbind, acordată arhitecturii în atlasele acestor ţări. Un reflex actual al acestei stări de lucruri îl constituie proiectul pentru un chestionar preliminar al Atlasului etnografic european, întocmit de conducătorul Atlasului etnografic german, prof. Matthias Zender de la Universitatea din Bonn, şi în care din aproximativ 40 de puncte principale doar trei se referă, numai prin tangenţă, la domeniul construcţiilor (construcţii pentru adăpostirea cerealelor netreierate, poziţia vetrei în casă şi construcţia pentru adăpostirea cuptorului de pîine).

Diferenţe sensibile între atlasele etnografice naţionale se întregistrează în cuprinsul însuşi al capitolelor dedicate arhitecturii. În mare se pot recunoaşte două tendinţe principale în tratarea problemelor de arhitectură, tendinţe pe care le vom exemplifica cu listele de probleme sau cu punctajul tematic al capitolului despre construcţii din cîteva atlase etnografice.

Una din aceste tendinţe se caracterizează prin cuprinderea sau prin dorinţa de cuprindere sistematică a domeniului arhitecturii, înţelegînd prin aceasta că în respectivul atlas arhitectura populară este privită şi înregistrată în componentele sale generale, privind structura oricărei construcţii. Este tendinţa care favorizează elaborarea unor atlase la nivel continental, structurile fiind în genere aceleaşi indiferent unde s-ar găsi localizată geografic o casă. Aşa este concepută de pildă lista de bază a hărţilor pentru Atlasul istoric etnografic al Ucrainei, Bielorusiei şi R. S S. Moldoveneşti, atlas care la capitolul locuinţă înregistrează : construcţia pereţilor (material şi tehnică), epuizînd posibilităţile oferite de arhitectura populară din aceste ţări ; forma şi materialul acoperişului ; arhitectura interioară, inclusiv podeaua, tavanul şi sobele ; planul ; decorul locuinţei ; tipul curţii ; gardurile şi porţile ; acareturile, reluînd analiza constructivă — construcţia pereţilor, a acoperişului, planul, interiorul, decorul.

Aceeaşi tendinţă sistematică este prezentă şi în Atlasul istorico-etnografic rus, al cărui capitol se intitulează nu arhitectură şi nu construcţii, ci ,,Locuinţe'', adică intervine o limitare prin care se exclud acareturile, ce nu apar decît pe o singură hartă în contextul curţilor. Este semnificativă şi ponderea pe care locuinţa o are în cadrul acestui atlas : din 71 de hărţi etnografice, 20 sînt dedicate locuinţei (alături de 17 dedicate agriculturii şi de 34 îmbrăcămintei). Sînt înregistrate : materiale de construcţie, formele şi materialele acoperişului, tipuri de planuri interioare, tipuri de sobă, elevaţia casei (case cu podclet şi fără podclet), tipuri de curţi şi legătura dintre case şi acareturi, situarea casei faţă de stradă, răspîndirea tipurilor casei de locuit, case complicate, între care şi aşa-numitele ,,piatistenki''.

Nepărăsind tendinţa sistematică, dar accentuînd unele trăsături caracteristice nordului scandinav, mai ales în materie de tehnică, şi anume de îmbinare a bîrnelor, Atlasul suedez, al culturii populare materiale şi sociale, acoperă de asemenea o serie aproape completă a arhitecturii populare, cu excepţia decorului. Sînt înregistrate : tehnici de construcţie a pereţilor şi acoperişului, materiale ale învelitorilor acoperişului, planuri, cuptoare şi cămine, bucătării de vară, hambare, tipuri de case.

Trecînd de la atlasele consacrate unui popor la cele în care este prezentată cultura populară dintr-o porțiune apreciabilă a continentului, anume a părților centrale și răsăritene ale Europei, vom remarca, tocmai în contrast cu Occidentul, amploarea acordată temelor de arhitectură populară, privite într-un ansamblu unitar, mai sistematic tratate decît în cazul atlaselor naționale deja menționate. Adică, gradul de generalitate al atlasului impune o sistematică unitară, singura capabilă să surprindă elementele comune dintr-un număr mare de țări, renunțîndu-se, pentru fiecare din ele, la o sumă de însușiri particulare, interesante, dar uneori nesubsumabile trăsăturilor fundamentale sau mai bine zis generale ale arhitecturii populare dintr-o jumătate de continent. În programul unitar, inutil să spunem, rubricile sînt capabile să indice totuși trăsăturile definitorii pentru una sau alta din țările sau ariile etnografice incluse. Iată lista acestor rubrici din Atlasul istorico-etnografic al Europei centrale și răsăritene, din capitolul ,,Locuința și construcțiile gospodărești'' : I. Locuința : 1) numele casei de locuit (pentru o apreciabilă suprafață a continentului care este locuită de popoare de o mare diversitate lingvistică — germani, slavi, latini, balți etc. — numele casei are o deosebită importanță) ; 2) materialul de construcție ; 3) tehnica ridicării pereților ; 4) tavanul ; 5) ușile și ferestrele ; 6) acoperișul (formă, material) ; 7) dușumeaua ; 8) dezvoltarea casei în înălțime ; 9) așezarea casei față de stradă ; 10) planul casei (multe detalii) ; 11) organizarea interiorului (loc de dormit, mobilier) ; 12) soba și vatra ; 13) iluminatul casei ; II. Curtea și construcțiile anexe : 1) tipul curții ; 2) construcțiile pentru animale ; 3) construcțiile pentru cereale (hambare) ; 4) construcții pentru treierat ; 5) uscătorii pentru produse vegetale ; III. Aprovizionarea cu apă ; IV. Mori ; V. Locuințe temporare ; VI. Ornamentica construcțiilor : 1) crestăturile ; 2) pictura ; 3) mozaic ; 4) graffito ; 5) conținutul decorului (estetic, religios) ; VII. Meșterii constructori.

După cum lesne se poate vedea, acest program unitar pare a fi un plan sistematic al unei lucrări dedicate arhitecturii populare ce se poate aplica oriunde (în zona temperată), avînd deci un caracter de generalitate apreciabil. Am remarca totuși, și aici, unele trăsături sau tendințe particulariste de care nu s-au putut feri alcătuitorii programului pentru ale căror țări aceste trăsături reprezintă un interes deosebit. Așa este cazul cu rubricile ,,construcții pentru treierat'' sau ,,uscătorii'', care trădează interesul special mai ales al rușilor, balților, polonezilor și care au o mai mică pondere, de pildă, la noi.

A doua tendință manifestată în domeniul întocmirii atlaselor etnografice, și pe care am numit-o ,,particularistă'', încearcă să aleagă din domeniul arhitecturii populare acele capitole sau rubrici care particularizează, uneori excesiv, arhitectura țării respective sau o definesc prin însușiri speciale. Semnificativ este faptul că această tendință se manifestă mai ales în țările oarecum excentrice ariei europene, cum ar fi, de pildă, Caucazul sau Siberia, lucru ce bineînțeles este în mare parte explicabil, întrucît sînt zone sau ținuturi cuprinse în alte arii culturale, cu altă istorie politică, economică și socială. Pentru Caucaz de pildă, însăși structura programului este diferită de cea cu care sîntem obișnuiți în atlasele europene, o seamă de chestiuni fiind direct legate de caracteristicile vieții sociale, cu trăsături locale foarte pronunțate în această străveche vatră a culturii și civilizației omenești. De la început merită să remarcăm faptul că apar aici rubrici dedicate ,,rămășițelor unor vechi așezări'', fie ele castele, cetăți, turnuri, caravanseraiuri, poduri, sisteme de irigație, lucru necunoscut în atlasele europene. Structura satului este gîndită în funcție de existența cartierelor legate de originea familiilor, de locurile de cult ale gintei etc. Casa nu este tratată separat, ci în așa-numitele ,,complexe de locuire'', reflectînd realitatea în care locuința este legată de acareturi într-un mod inextricabil, prin coridoare și curți interioare care uneori fac din tot satul o singură așezare ,,monolit'', foarte complexă, cu nenumărate ramificații și încrengături. În cadrul acestui complex de locuire sînt înregistrate : I. Pregătirea materialului de construcție : 1) lemnul ; 2) piatra (de remarcat locul important acordat pietrei aici și locul cu totul secundar în atlasele europene, mai ales nordice, răsăritene și occidentale) ; 3) varul ; 4) formele de într-ajutorare reciprocă la construirea casei ; 5) rituri și obiceiuri legate de locuință ; 6) data construcției, meșterii, costul ; II. Tehnica de construire : 1) fundamentul ; 2) dușumeaua ; 3) pereții ; 4) locul focului ; 5) sistemul de învelire a acoperișului (aici apar trăsături cu totul particulare zonei caucaziene și irano-afgane, cum sînt ,,stîlpul principal de susținere'', construcția piramidală, metodele de batere a acoperișului de pămînt) ; 6) ferestre și uși ; 7) orificiile pentru fum și iluminatul casei ; 8) ambrazurile — iarăși un element caracteristic al casei populare țărănești din aceste zone ; 9) nișele și ascunzătorile ; III. Folosirea suprafeței în complexul de locuit : 1) multitudinea etajelor ; 2) împărțirea spațiului de locuit ; 3) încăperi auxiliare — brutărie, grajd, stupărie ; 4) încăperi temporare și speciale — pentru pază, pentru rugăciune ; 5) denumirea complexului, denumirea casei; IV. Legătura casă — familie : 1) componența locuitorilor casei după vîrstă ; 2) relațiile de rudenie ale locatarilor ; 3) funcțiile locatarilor în casă — capul de familie, gospodina ; 4) împărțirea averii familiei și a casei ; 5) locul membrilor familiei față de foc, în diferite împrejurări : la muncă, la sărbători. Întrețeserea problemelor de viață socială și familială cu cele de arhitectură propriu-zisă conferă acestui proiect de atlas merite deosebite în ce privește puterea de reflectare și evocare a funcțiilor arhitecturii și vieții însăși a comunității sătești. O altfel de ,,particularizare'' caracterizează Atlasul istorico-etnografic al popoarelor Siberiei. Aici avem dimpotrivă a face cu un soi de schematism care reduce problema arhitecturii populare la o tipologizare geometrico-tehnică, legată firește de diversitatea formelor pe care le ia locuința la nenumăratele popoare de pe această vastă suprafață continentală nord-asiatică. Iată de pildă cum sînt împărțite ,,locuințele cu carcase deasupra solului'' : 1) tipul sferic ; 2) tipul semisferic ; 3) tipul unui cilindru tăiat în jumătate pe diametru ; 4) colibele ; 5) tipul în două ape al vînătorilor de reni ; 6) tipul dreptunghiular ; 7) tipul conic ; 8) tipul piramidal.

În afară de aceste tendințe particulariste, legate de specificul arhitecturii populare din zone extraeuropene, se manifestă, după cum am spus, și tendințe de acest gen, realizate prin alegerea unor elemente mai mult sau mai puțin izolate, socotite de către alcătuitorii atlasului respectiv ca fiind dătătoare de seamă sau lămuritoare pentru anume probleme urmărite implicit sau explicit. În aceste atlase, ca în cel ungar de pildă, nu se încearcă cuprinderea sau zugrăvirea unitar-sistematică a arhitecturii populare ungare, ci se punctează o serie de elemente mai degrabă disparate, ordonate cifric, dar avînd o sistematică incifrată care va fi explicitată doar prin interpretarea pe care o vor da-o autorii în textul ce va însoţi atlasul. Iată o parte din lista celor 30 de rubrici ale chestionarului privind arhitectura populară, listă din care se vede cu uşurinţă preocuparea de a căuta răspunsuri la anume teze (vezi întrebarea specială dedicată „încălzirii cu balegă'' sau cea privind „aşezarea grajdurilor''), unele în legătură cu originea asiatică a ungurilor : 51) perete de lut ; 52) perete de nuiele, trestie ; 53) perete de piatră ; 54) schelet de acoperiş ; 55) aşezarea ţăpoiului ; 56) materialul acoperişului ; 57) fixarea paielor şi trestiilor ; 58) frontul caselor ; 59) uşă de bucătărie ; 60) geamuri spre stradă etc. Chestionarul urmăreşte aşadar nu să dea şi celor ce nu cunosc o imagine a arhitecturii populare din Ungaria, ci să ilustreze, numai pentru cei ce cunosc, anume aspecte ale istoriei şi culturii populare din Ungaria.

Momentul actual în elaborarea atlaselor etnografice se caracterizează, pe plan continental, dacă nu pe cel mondial, prin încercarea de a trece de la atlasele etnografice naţionale la cele vizînd mari regiuni geografice sau chiar continentale. Să remarcăm însă că aceste încercări se limitează deocamdată la Europa şi la unele părţi ale Asiei, iar uneori la zone de interferenţă culturală, cum este Atlasul mediteranean, în care vor fi cuprinse ţări europene, asiatice şi africane. Preocuparea pentru atlase este mai mică în ţările de cultură anglo-saxonă şi în cele ibero-americane, unde precumpănesc studiile de antropologie culturală axate fie pe teme, fie pe monografii zonale. În acest moment şi în acest context trebuie judecată şi plasată începerea lucrărilor Atlasului etnografic al României, care pe continentul european are numeroşi antecesori şi care se naşte contemporan cu încercarea de a elabora Atlasul etnografic european. Sîntem oarecum în întîrziere, lucru ce se poate transforma într-un avantaj, dacă vom ţine seama de învăţămintele trase de ceilalţi şi dacă ne vom integra în ritmul de lucru actual, folosind o metodologie şi mijloace tehnice moderne, şi dacă vom face ca sarcinile atlasului nostru naţional să vină în întîmpinarea, dacă nu să coincidă cu cele puse de Atlasul etnografic european. În felul acesta vom recîştiga timpul pierdut şi vom realiza o operă de două ori folositoare.

În ce priveşte înregistrarea arhitecturii populare româneşti se impun cîteva observaţii. În primul rînd trebuie să ţinem seama că ne aflăm deja într-un moment în care evoluţia formelor arhitectonice tradiţionale se accelerează într-un ritm crescînd, unele din aceste forme fiind azi aproape dispărute ca urmare a transformărilor petrecute în lumea satelor noastre, în special în ultimele decenii. Procesul este general în Europa şi a fost remarcat în numeroase prilejuri. Să amintim doar că încă în 1958 conducătorul Atlasului etnografic german, prof. dr. Matthias Zender, observa : „Atenţia noastră trebuie să se îndrepte către formele noi ale vieţii poporului şi către schimbările ivite în modul de trai tradiţional ca urmare a influenţei oraşului şi industriei''[1]. Hărţile atlasului etnografic trebuie să dea posibilitatea să se surprindă transformările operate în domeniul arhitecturii populare, comparînd stadiul actual cu cel de acum 30—40 de ani, epocă din care avem la îndemînă relativ multe înregistrări. Importante foruri de cercetare ştiinţifică (Current Anthropology) au lansat adevărate campanii de ,,salvare'' a vestigiilor culturilor tradiţionale pe întreg globul. Cercetătorii unguri au subliniat necesitatea unui studiu rapid, deoarece ,,în zilele noastre avem ultima ocazie de a înregistra aceste forme tradiţionale''[2]. Dezvoltînd tema cercetării ,,inovaţiilor'' din cultura populară suedeză, dr. Hylén (Stockholm) atrăgea atenţia asupra faptului că, ,,la mijlocul secolului al XIX-lea, 80% din populaţia Suediei se ocupa cu agricultura. Iar astăzi (1964) doar 15% se ocupă cu agricultura, restul de 85% fiind ocupată în industrie. Migrarea populaţiei din mediul rural în cel urban este un fenomen general în Europa, iar în Suedia, începînd cu anii 1940, fenomenul s-a accelerat foarte mult''.

---

[1] *Konferenz für volkskundliche Kartographie in Linz a.d. Donau*, Linz, 1959, p. 29.

Ponderea populaţiei rurale este în scădere puternică şi în ţara noastră, iar pe de altă parte mediul rural, în ce priveşte dotarea sa arhitectonică, este în necontenită schimbare, nenumărate case noi apărînd pe teritoriul românesc în ultimii zece ani. Intensificarea circulaţiei, densitatea reţelei de comunicaţii, migraţiile sezoniere cu caracter industrial, deplasarea de forţe active ale populaţiei înspre zonele de concentrare industrială şi constructivă (Porţile de Fier, Combinatul siderurgic Galaţi, platformele petro-chimice Trotuş şi Argeş etc.) au determinat curente de modă unificatoare în domeniul arhitecturii populare, ce se pot recunoaşte din părţile Băii Mari pînă în centrul Dobrogii şi din stepa Jijiei din Moldova pînă în cîmpia Banatului. Zonele şi vetrele folclorice şi etnografice de străveche tradiţie sînt supuse influenţei unor fenomene social-economice de mare intensitate, care contribuie în mod hotărîtor la părăsirea formelor tradiţionale de a construi. Să amintim doar, printre ultimele măsuri elaborarea de planuri de case-tip de către DSAPC-urile foste regionale, azi judeţene, prin care se preconizează, pentru judeţe întregi, folosirea a cel mult cinci-şase tipuri de case, uneori, ca în Maramureş, în totală contradicţie cu tradiţia locală, indicîndu-se folosirea cărămizii şi a chirpiciului în locul lemnului utilizat pînă acum cu atîta strălucire de meşterii maramureşeni, păstrători ai unei tradiţii de două ori milenare. În aceste condiţii, întrebarea care se pune este ce vom înregistra în domeniul arhitecturii populare? Vom umbla numai după exemplarele rarisime din secolul al XIX-lea şi vom întocmi hărţi cu această arhitectură tradiţională, care va fi în total dezacord cu realitatea actuală a satelor noastre? Sau vom înregistra arhitectura contemporană din sate, care uneori are, dar alteori nu are legătură cu fondul tradiţional, imaginea rezultată fiind aceea, uneori, a unei arhitecturi de caracter hibrid? Dificultatea este mare şi ea trebuie rezolvată prin elaborarea a două sau trei hărţi paralele pentru acelaşi domeniu de fapte fie că este vorba despre ansambluri, fie că este vorba despre detalii constructive sau decorative. Imaginea reală va fi însă consemnată în hărţi sintetice în care criteriile vor fi combinate şi în care va trebui să apară atît epocile cît şi frecvenţa, pentru a sesiza şi ponderea socială a diferitelor tipuri de construcţii. Datele acestei problematici au fost resimţite ca necesităţi şi de către autorii Atlasului istorico-etnografic rus, care au înregistrat patru momente distincte din istoria arhitecturii populare ruseşti : mijlocul secolului al XIX-lea, a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Acest fel de ,,periodizare'' ni se pare însă oarecum arbitrar și generator de confuzie. Într-adevăr, care sînt limitele sau ce înseamnă distincția dintre mijlocul și sfîrșitul secolului al XIX-lea pe de o parte și a doua jumătate a secolului al XIX-lea pe de altă parte? Al doilea termen nu acoperă și nu cuprinde primele două termene? De fapt aici se reflectă doar insuficiența de datare a materialului avut la îndemînă, care uneori era datat în general ,,a doua jumătate a secolului'', iar alteori ceva mai de aproape, către 1850 sau către 1900. Iar începutul secolului al XX-lea înseamnă numai primele două decenii, adică pînă la 1917—1918 (pînă la revoluție și terminarea primului război mondial), repere evident importante, marcînd sfîrșitul unei epoci istorice și începutul alteia noi. Pentru datarea construcțiilor noastre credem că este necesar și posibil să facem o periodizare mai strictă, luînd drept unitate vîrsta unei generații (30 de ani) și obținînd următoarele grupe de vechime: 1) înainte de 1860; 2) 1861—1890; 3) 1891—1920; 4) 1921—1950; 5) 1951 — pînă la terminarea atlasului, adică 1980. Aceste cinci grupe de vechime vor ilustra: 1) stratul cel mai vechi, să-i spunem de tradiție arhaică, continuînd arhitectura din prima jumătate a secolului al XIX-lea pînă în epoca unirii Principatelor și în preajma făuririi statului român modern; 2) stratul vechi de arhitectură populară, consolidat în cele trei decenii de relativă stabilitate și prosperitate, conducînd, în domeniul arhitecturii, la case dezvoltate și la un decor oarecum clasicizat în limitele artei populare; 3) stratul de vechime mijlocie, în care apar unele elemente de origine urbană în arhitectură, ca urmare a ascensiunii economice a păturilor țărănești, cuprinse în circuitul economiei de schimb intensificate; 4) stratul de arhitectură populară nouă, marcată de transformări consecvente ale primului război mondial, epocii interbelice și primilor ani de după al doilea război mondial; 5) stratul cel mai recent al arhitecturii populare, și cel mai complex în același timp, în care se fac simțite vizibil transformările operate în viața țărănimii, prin trecerea la agricultură cooperatistă, prin contactul puternic cu orașul și cu industria, prin transformarea modului de viață.

---

[2] *Ibidem*, p. 53.

Trebuie să observăm că pentru mari zone din țara noastră, mai ales cele alcătuind hinterlanduri ale centrelor urbane și industriale, în multe din sate nu mai avem a face cu gospodăria țărănească agricolă și nici cu locuința unui agricultor de profesie, ci cu curtea și casa unui muncitor industrial sau cel puțin semiindustrial, care face naveta — mai lungă sau mai scurtă — zilnică și pentru care casa, învestită altădată cu multiple funcții economice, firești într-o economie casnică țărănească închisă, de tendință autarhică, s-a transformat într-o ,,reședință'' (în sensul termenului din urbanistică de ,,cartier rezidențial'') în care își petrece timpul liber și cel destinat odihnei sau somnului. Există și în țara noastră adevărate ,,sate-dormitor'', în care peste 70% din populație își petrece numai noaptea, restul zilei fiind petrecut în oraș sau la marile combinate industriale, dotate cu unități social-culturale și alimentare de toate categoriile. În asemenea sate, ca și în alte foarte multe în care procesul cooperativizării s-a implantat mai demult și mai adînc, curțile, cu vechea lor organizare, au făcut loc loturilor de case pe care nu se mai află multele și variatele acareturi de diverse funcții. Interiorul unor asemenea case, ca și planul lor, se apropie din ce în ce mai mult de organizarea urbană. Mobilierul tradițional a dispărut, sistemul de încălzit și iluminat s-a transformat radical, obiectele de podoabă sînt altele. Se creează noi tradiții decorative, cîteodată, este adevărat, de gust îndoielnic, cele vechi, socotite de muzeografi și de istoricii de artă frumoase, fiind depreciate în ochii localnicilor, definitiv părăsite și rămînînd uneori doar ca niște ,,curiozități'' pentru generațiile noi sau, în cazurile fericite, trecînd în recuzita căminelor culturale, a echipelor de cîntece și jocuri sau în micile muzee sătești sau județene.

Există și situații mai complicate pentru lucrătorii Atlasului etnografic al României. Se știe că într-o serie de județe ale țării, în unele zone, în anume condiții geografice, s-au produs în domeniul arhitecturii fenomene de modificare a gospodăriilor țărănești individuale, traduse prin dispariția construcțiilor anexe. Viața a impus însă menținerea unora din aceste construcții în gospodării cu o activitate economică complexă. Care este gradul lor de modificare? Care este originea lor și care sînt formele intermediare de adaptare la condițiile locale? Evoluția lor este aceeași cu cea a vechilor forme, rămase nemodificate, în alte zone, sau diferă? Despre toate aceste condiționări trebuie ținut seama, pentru a nu înregistra lucruri capabile să denatureze imaginea reală a arhitecturii populare contemporane și a tendințelor ei de evoluție.

Imaginea sau tabloul real al arhitecturii populare românești nu poate fi transpus pe hărțile Atlasului etnografic fără a indica aceste tendințe, care nu pot fi identificate decît prin indicarea frecvenței. Nevoia aceasta au resimțit-o și autorii Atlasului istorico-etnografic rus, care au introdus în hărțile lor trei indicative determinînd frecvența, și anume sînt notate aparițiile ,,predominante'', cele ,,obișnuit existente'' și cele rare sau ,,unicate''. Aceasta însă nu este suficient pentru că ,,unicat'' poate fi atît o formă veche care dispare, cît și una nouă care apare, iar ,,predominant'' poate fi de asemenea o formă veche, dar care se îndreaptă spre dispariție, sau o formă nouă care s-a impus, adică putem fi în fața unei ,,regresiuni'' sau a unei ,,progresiuni''. Este adevărat că combinarea criteriului ,,vechime'' cu cel al ,,frecvenței'' poate indica sensul evoluției, dar numai implicit și ca urmare a unei operații mintale a cititorului hărții. De altfel cele trei grade de frecvență menționate au o notă de aproximație destul de accentuată. Problema frecvenței este cea de-a doua problemă importantă a cărei rezolvare judicioasă constituie o sarcină a lucrătorilor Atlasului etnografic al României, atît în domeniul arhitecturii populare, cît și în alte domenii, deoarece numai frecvența ne poate da indicații sigure despre realitatea exactă, iar nu figurarea unor semne abstracte răspîndite pe o hartă, așa cum se întîmplă la multe atlase etnografice, care semne nu indică de fapt decît rarisime apariții fără nici o greutate în viața poporului, iar uneori indicînd prezențe de-a dreptul întîmplătoare și deci irelevante. Frecvența poate fi obținută prin practicarea metodelor statistice după o prealabilă codificare a materialului supus înregistrării, în aşa fel ca să se obţină un ritm de lucru rapid. Aceasta nu se va putea înfăptui decît cu echipe de cercetători specializaţi, nefiind nevoie de echipe multe, dar impunîndu-se înzestrarea lor cu mijloace moderne de lucru şi în primul rînd de circulaţie.

Trecînd la conţinutul domeniului de arhitectură, pe care vrem să-l înregistrăm, trebuie să facem observaţia prealabilă că am socotit utilă şi înregistrarea unor aspecte ale arhitecturii vechi urbane româneşti. Întîi, pentru că în foarte multe regiuni se constată o continuitate a arhitecturii rurale şi urbane, multe din oraşele noastre cele mai reprezentative din punctul de vedere al arhitecturii, cum sînt Cîmpulung-Muscel şi Cîmpulung Moldovenesc, Suceava, Iaşi, într-o oarecare măsură chiar Botoşani, Tg. Jiu, Baia de Aramă, Bucureştii înşişi, Rîmnicul Vîlcea, păstrînd încă exemplare de arhitectură care atestă legătura arhitectonică a oraşului cu zona rurală înconjurătoare. De altfel acest punct de vedere este împărtăşit şi în alte ţări, exemplul cel mai grăitor fiind de pildă Bulgaria, unde întreaga arhitectură a oraşelor, uneori foarte deosebită de cea a satelor care le înconjură (exemple : Mesembria, Teteven, Elena, Cotel, Coprivştiţa, Arbanasi, Plovdiv, Melnic, Sozopol etc.), este socotită ca „arhitectură populară". Acelaşi lucru se întîmplă şi cu orăşelele din Iugoslavia de tipul Cruşovei, sau cele din Grecia de tipul Xeres-ului. În al doilea rînd, studierea culturii populare orăşeneşti reprezintă o tendinţă importantă ce se manifestă şi la autorii de atlase etnografice din Europa centrală şi occidentală. La menţionata conferinţă de la Linz din 1958, dr. Hans Commenda, Austria, a prezentat un referat intitulat : „De ce este necesară cunoaşterea culturii populare orăşeneşti?", în care se ilustrează cu exemple şi hărţi etnografice marea importanţă a problemei studierii culturii populare orăşeneşti, cu largile ei ecouri în cultura populară sătească şi cu interdependenţa lor reciprocă. Pentru noi problema este cu atît mai importantă cu cît arhitectura orăşenească, de tradiţie populară, a fost necercetată în trecut şi a rămas pînă azi un domeniu deficitar din punctul de vedere al cunoaşterii şi valorificării ei.

În afară de arhitectura urbană, socotim utilă înregistrarea unei game mai întinse de construcţii din mediul rural decît cele exclusiv ţărăneşti, limitate şi acelea la locuinţă şi construcţii anexe. Ne gîndim adică şi la înregistrarea construcţiilor religioase, de cel mai mare interes artistic şi istorico-documentar, reprezentînd capodopere ale arhitecturii europene în lemn. Pe lîngă biserici, se vor înregistra şi troiţele de caracter monumental. Există apoi o serie întreagă de construcţii de interes social şi public care de asemenea au fost ignorate în trecut. Aşa sînt hanurile şi cîrciumile, sediile de vechi primării şi de poşte, podurile, fîntînile şi cişmelele, toate ţinînd de domeniul arhitecturii rurale, strîns legate de viaţa ţărănească. Există apoi, tot în mediul rural, construcţii edificate de alte clase sociale, între care conacele curţilor boiereşti, azi pe cale de dispariţie, merită a fi înregistrate drept „arhitectură populară", aşa cum sînt trecute şi în studiile făcute în numeroase alte ţări. Este singura ocazie de a consemna aceste reuşite arhitectonice ale meşterilor populari români, întrucît cea mai mare parte din ele nu sînt înregistrate nici de Direcţia monumentelor istorice.

Tehnica înregistrărilor este o suită de complicate probleme tehnice care nu pot fi dezbătute aici, dintre care însă una merită a fi menţionată, mai ales că are o importanţă principială, de prim ordin. Este vorba de suprafaţa aleasă ca unitate de înregistrare, precum şi de numărul optim de puncte propuse spre anchetare. Cu privire la acestea se preconizează în genere două sisteme : majoritatea atlaselor etnografice moderne au adoptat sistemul carelajului, adică al împărţirii teritoriului unei ţări într-un număr variabil de pătrate sau dreptunghiuri egale, în cuprinsul cărora se fixează 1, 2 sau 3 (eventual mai multe) puncte-localităţi propuse spre cercetare. Numărul de localităţi este acelaşi pentru toate patrulaterele. Este, adică, o repartiţie oarecum mecanică a punctelor de investigare, care acoperă întreg teritoriul ţării cu o reţea uniformă.

Numărul punctelor de investigare diferă de la atlas la atlas, în funcţie de nevoile şi, mai ales, de posibilităţile fiecărui stat. Ungurii de pildă au cel mai mic număr de localităţi înregistrate : împărţind Ungaria în dreptunghiuri de 19 km/28 km (532 km pătraţi), în care au ales cîte una sau două localităţi, ei au ajuns la cifra de 250 de localităţi pentru întreaga ţară, cifră ce ar părea neîndestulătoare dacă am compara-o cu cele 400 de puncte studiate pe teritoriul mai mic al Elveţiei, dar care este totuşi suficientă avînd în vedere caracterul mult mai uniform al culturii populare de pe teritoriul ungar decît cel al culturii populare elveţiene, cu complicate probleme de interferenţă, între ariile germanice, franceze, italiene şi reto-romane. Fireşte că nici nu poate fi vorba însă să se compare cu proiectul Atlasului etnografic iugoslav, în care se consideră ca un optimum 2—4 puncte de cercetare în fiecare dreptunghiu de 100 km pătraţi, ceea ce ar reveni pentru întreaga Iugoslavie la 6064—12 128 de puncte de cercetare. Dr. Branimir Bratanić, Zagreb, consideră ca un minim alegerea unui singur punct pe 100 km pătraţi,ceea ce ar reveni 3 032 de localităţi cercetate pe întreaga Iugoslavie. Specialistul iugoslav motivează desimea mare a punctelor de investigare prin complexitatea problemelor etnografice din Iugoslavia, în care trăiesc şase popoare şi numeroase grupe etnice atît de diverse, cu o cultură populară materială şi spirituală neomogenă. În sfîrşit, să amintim şi „recordul'' în această materie, deţinut de Landul Oberösterreich. În timp ce în cadrul Atlasului etnografic german acest Land era reprezentat de 123 de localităţi (1 punct la 101,7 km pătraţi), astăzi Atlasul etnografic al Landului Oberösterreich cercetează 520 de localităţi, ceea ce înseamnă o densitate de 1 punct la 23,2 km pătraţi. Aceasta este una din cele mai mari densităţi de studiu etnografic în cadrul atlaselor atinsă pînă acum.

Sistemul carelajului nu este însă admis de toţi etnografii. Unul din etnografii cehi, dr. Vladimir Karbusicky din Praga, consideră că acest sistem nu reflectă realităţile etnografice concrete. Limitele zonelor etnografice atîrnă de dezvoltarea istorică diferită în timpul feudalismului, de căile de comunicaţie, de centrele de producţie meşteşugărească, de economia rurală, factori care variază în diferitele medii geografice, în văi, pe podiş sau în ţinuturile muntoase. Un rol important în definirea zonelor etnografice îl joacă şi tradiţia comunităţilor. În acelaşi timp etnograful ceh recunoaşte că sistemul carelajului are şi mari avantaje practice legate de insuficienţa cadrelor de specialitate şi de mijloacele financiare. Şi etnografii unguri au considerat reţeaua de puncte numai ca un cadru orientativ, alegînd localităţi tipice care să fie reprezentative pentru zona înconjurătoare. Ei adaugă că au ţins să scoată în evidenţă limitele administrative, zonele economice şi unităţile etnice. Etnografii austrieci au ţinut seama de vechile ,,ţări" (Länder) istorice în cadrul cărora au aplicat chestionarele. Pentru fiecare din cele opt ţări, Oberösterreich, Salzburg, Niederösterreich, Tirol, Steiermark, Kärnten, Burgenland, Vorarlberg, ca şi pentru Stadtvolkskunde (cultura populară orăşenească), a fost ales cîte un responsabil dintre etnografii cei mai cunoscuţi pentru a conduce lucrările în Landul respectiv.

Poate că aceasta ar fi direcţia pe care ar trebui să mergem şi noi. Dificultatea principală constă, însă, pe de o parte în numărul foarte mare al zonelor etnografice româneşti (după diferite estimări de la 30 pînă la 80 de zone), iar pe de altă parte în insuficienta şi neprecisa delimitare a majorităţii acestor zone. Dacă pentru Ţara Oltului, Ţara Haţegului sau Ţara Vrancei această delimitare este impusă de limitele geografice, pentru Muscel sau Gorj, de pildă, limitele sînt incerte şi fluctuante de la cercetător la cercetător şi probabil doar Atlasul etnografic ar preciza aceste limite. În această situaţie, poate că sistemul carelajului ar fi mai avantajos. Unitatea de suprafaţă ar fi să se stabilească la dreptunghiuri de 200 km pătraţi (20 km lungime/10 km lăţime), ceea ce ar însemna pe toată ţara un număr de 1187 de dreptunghiuri, în care să se înregistreze cîte un punct (în soluţia mai economicoasă şi mai rapidă) sau cîte două puncte, adică un total de 2374 de puncte, ceea ce înseamnă în practică înregistrarea aproape a tuturor comunelor administrative. Dreptunghiurile ar urma să fie orientate cu lungimea pe direcţia nord-sud.

Cifra de circa 1000 de puncte investigate este, socotim, suficientă pentru a surprinde chiar şi variaţiile mai subtile ale arhitecturii populare româneşti, arhitectură renumită pentru formele ei atît de diverse din cadrul unui stil unitar.

Aceste 1000 de puncte de investigare ar forma reţeaua de bază a hărţilor Atlasului etnografic al României. Ele vor servi pentru cercetarea sincronică a tuturor fenomenelor de cultură materială şi spirituală, inclusiv deci a arhitecturii populare, oferind la sfîrşit imaginea vie şi reală a culturii populare româneşti, aşa cum va fi ea surprinsă în anii 1971—1980, adică în al optulea deceniu al secolului al XX-lea. Opinăm pentru un atlas etnografic cu cît mai multe corelaţii sociologice şi nu pentru un atlas istorico-etnografic, în care se pot strecura numeroase confuzii şi multe aproximaţii, datorită incertelor datări ale documentării auxiliare (studii, obiecte de muzeu, fişe de muzeu, memorii de călătorie — subiective —, arhive, statistici efectuate pe criterii variate etc.). Sîntem însă pentru completarea Atlasului etnografic cu cartograme de caracter istoric pe care să fie înregistrate toate aceste categorii de informaţii obţinute pe altă cale decît pe cea a observării directe într-un anume răstimp dinainte fixat.

Pentru toate capitolele Atlasului etnografic al României, trebuie formate echipe de specialişti care să efectueze lucrările pe cît posibil fără ajutorul, totdeauna incert, al corespondenţilor. Munca depusă cu controlul şi verificarea răspunsurilor acestora (exemplul Atlasului german este mai mult decît grăitor) echivalează dacă nu întrece efortul depus de echipe de specialişti bine instruiţi. Pentru capitolul ,,Arhitectura populară", o echipă foarte redusă (20 de oameni) poate investiga pînă la 20 de puncte pe lună sau circa 200 pe an, însemnînd că în decurs de cinci ani de muncă sistematică şi, mai ales, continuă se poate acoperi teritoriul ţării, obţinîndu-se rezultate de maximă rigoare ştiinţifică, rar atinse în celelalte atlase etnografice realizate pînă acum.

L'ARCHITECTURE RURALE DANS LES ATLAS ETHNOGRAPHIQUES

Dans la première partie de l'article, l'auteur examine les chapitres ayant trait à l'architecture de certains atlas ethnographiques (allemand, russe, autrichien, de la Sibérie, du Caucase, hongrois) ; il y analise, d'une manière concise, leur contenu du point de vue de l'extension des problèmes envisagés (des atlas présentant systématiquement l'architecture rurale dans son ensemble ou bien des atlas qui insistent sur des éléments particuliers).

Dans la deuxième partie, l'auteur expose quelques considérations relatives à l'enregistrement de l'architecture rurale dans le futur atlas ethnographique de la Roumanie, tout en relevant les problèmes spécifiques de la vie rurale contemporaine. L'auteur propose ensuite une division chronologique de l'architecture rurale roumaine de la dernière centaine d'années et recommande l'adoption d'un système de carrelage ayant comme étalon un rectangle de 200 kmc.

DESPRE STRUCTURA TEMATICĂ A ATLASELOR ETNOGRAFICE NAȚIONALE ȘI INTERNAȚIONALE

IOANA-MARIA MILCU

I

Ne propunem să analizăm în acest articol — desigur nu exhaustiv — structura tematică și principiile metodologice ale unora dintre atlasele etnografice realizate pînă în prezent, precum și să sugerăm cîteva propuneri referitoare la modul de alcătuire a *Atlasului etnografic al României*, astfel încît această operă culturală de interes național să se poată încadra în ansamblul lucrărilor internaționale similare, păstrînd în același timp propria sa individualitate și specificitate.

Din perspectiva actuală, o sinteză a informațiilor noastre documentare ne relevă următoarea clasificare tematică a atlaselor etnografice :

I. *Atlase de tip național* :
   1. Atlase geografico-etnice.
   2. Atlase lingvistico-etnografice.
   3. Atlase istorico-etnografice.
   4. Atlase etnografice propriu-zise și etnologice.

II. *Atlase de tip internațional* :
   1. Atlase continentale (european etc.).
   2. Atlasul lumii.

În acest mod urmărim să evidențiem evoluția de la acele tipuri de atlase în care tematica etnografică este corelată sau chiar subordonată altor discipline științifice la cele etnografice propriu-zise. Ideea unor atlase etnologice, care să ofere o relevare comparativă în timp și spațiu a aspectelor culturale proprii unuia sau mai multor popoare, începe să se concretizeze în ultima vreme mai ales în realizarea unor atlase de tip internațional, cum este Atlasul european și cel mondial.

★

Vreme îndelungată harta a fost considerată un mijloc strict geografic de ilustrare a realităților studiate din punctul de vedere al acestei științe. Respectînd anumite norme de redare la scară, ea era menită să reprezinte aspectul fizic, politic, administrativ sau economic al unei zone de dimensiuni variabile. Interese de ordin ştiinţific, dar şi politic, au dus la alcătuirea unor hărţi speciale, prin care se urmărea repartiţia în spaţiu a comunităţilor etnice. Astfel de hărţi, strînse de multe ori în atlase, luau în consideraţie un prim aspect esenţial al specificului unei naţiuni : comunitatea de teritoriu.

O dată cu procesul istoric, caracteristic secolului al XIX-lea, de constituire a statelor naţionale independente, interesul pentru studiul multilateral al popoarelor a crescut. Noţiunea de „specific naţional" capătă acum o nouă argumentare istorică. Pe acest nou fundal social-politic s-au dezvoltat în noi condiţii lingvistica, folcloristica, etnografia, antropologia şi sociologia, toate menite să adîncească unele aspecte ale vieţii popoarelor respective. În cadrul acestor discipline, harta devine din ce în ce mai mult un instrument preţios de lucru, care numai formal continuă să rămînă legată de investigaţia geografică ; tematic ea se diferenţiază şi, transformată în cartogramă, slujeşte obiectului propriu fiecărei discipline.

Realizarea, de către Jules Gilliéron, a *Atlasului lingvistic francez* a impulsionat preocupările de alcătuire a unui nou tip de atlase, denumite *lingvistico-etnografice*.

În timp ce atlasele geografico-etnice nu puneau accentul pe specificul naţional, ci urmăreau numai răspîndirea în spaţiu a diverselor comunităţi etnice, atlasele lingvistico-etnografice consideră limba ca principal element de cartare al specificului naţional. Pornind de la legătura dialectică dintre noţiune şi cuvînt, ele redau imaginea răspîndirii spaţiale a diverselor tipuri de date etnografice, reflectate în diferenţierile zonal-dialectale.

Între 1928 şi 1940 au apărut cele 8 volume din *Sprach- und Sachatlas Italiens und Südschweitz*[1], editat de K. Jaberg şi J. Jud, iar după cel de-al doilea război mondial în Franţa şi Spania au fost redactate mai multe atlase lingvistico-etnografice[2], caracterizate prin subordonarea netă a elementului etnografic celui lingvistic nu numai formal, ci şi din punctul de vedere al conţinutului. De altfel, acest deziderat este exprimat limpede în introducerea lui Jean Séguy la *Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne* : „. . . On ne devra les considérer [les faits ethnographiques] que comme des *indications* servant avant tout à éclairer les faits linguistiques"[3] (subl. ns.).

Scopul preponderent lingvistic a determinat lipsa completă a documentării asupra materialelor muzeistice sau de arhivă, anchetele de teren fiind efectuate în majoritate de specialişti dialectologi. În structura acestor atlase intră hărţi lingvistice ilustrate prin desene-anexă, reprezentînd tipuri de diferite unelte, construcţii etc. Deşi de o ireproşabilă execuţie grafică, interesul etnografic al acestui tip de atlase este diminuat de natura problemelor remarcate în cuprinsul lor.

---

[1] K. Jaberg şi J. Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und Südschweitz*, Zofingen, 1928—1940, 8 vol.

[2] Cităm, pentru exemplificare, unele dintre atlasele lingvistico-etnografice franceze şi spaniole : P. Gardette, *L'Atlas linguistique et ethnographique du Lyonnais*, Lyon, 1950 ; Pierre Nanton, *Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central*, 3 vol., Paris, 1966 ; Jean Séguy, *Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne*, 4 vol., Paris, 1954—1966 ; Henri Bourcelot, *Atlas linguistique de la Champagne et de la Brie*, vol. I (*Le temps, la terre*), Paris, 1966 ; Manuel Alvar, A. Llorente şi G. Salvador, *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucia*, 3 vol., Granada, 1961—1964 ; Manuel Alvar, *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Aragón. Cuestionario*, Sevilla, 1963.

[3] Jean Séguy, *op. cit.*, introducere.

În ţara noastră nu s-au realizat atlase etnografico-lingvistice, deşi în domeniul cartografierii lingvistice propriu-zise tradiţia românească este foarte bogată[4]. Primul atlas redactat sub conducerea lui Sextil Puşcariu era al cincilea din Europa, după cel francez, catalan, italo-elveţian şi corsican. Pentru realizarea *Atlasului etnografic al României*, fireşte, sînt necesare atît cunoaşterea principiilor care au călăuzit cartografierea lingviştilor, cît şi rezultatele acestei îndelungate experienţe ştiinţifice. Ne referim nu numai la existenţa, în cuprinsul atlaselor lingvistice româneşti, a unor hărţi cu contingenţe etnografice (de exemplu, H 295 *Priveghi*, din A.L.R. seria veche), ci mai ales la modul cum a fost rezolvată problema alegerii punctelor de anchetă şi la unele concluzii teoretice. În acest sens, constatarea că termenii de origine latină s-au conservat mai bine în unele regiuni ale pămîntului românesc[5] ar obţine şi mai multă pondere dacă ar fi susţinută de argumentele cultural-istorice ce vor putea fi aduse de *Atlasul etnografic al României.*

La cercetarea comunităţii de limbă şi teritoriu ca elemente ale specificului etnic, atlasele *istorico-etnografice* adaugă prezentarea dinamicii în timp a faptelor de cultură. În Uniunea Sovietică au apărut sau sînt în curs de redactare o serie de asemenea atlase regionale asupra Siberiei, Asiei Centrale şi Cazahstanului, Ucrainei, Bielorusiei etc.

Aceste atlase — spre deosebire de cele lingvistico-etnografice — pun accentul pe elementul etnografic, privindu-l din punctul de vedere a evoluţiei sale istorice. Pentru sublinierea aspectului diacronic, la fiecare temă au fost realizate cîte două hărţi : una prezentînd răspîndirea fenomenului respectiv la jumătatea secolului trecut, iar alta la sfîrşitul secolului al XIX-lea, începutul celui de-al XX-lea. După cîteva hărţi introductive, volumul I din *Atlasul istorico-etnografic rus. Mijlocul secolului al XIX-lea — începutul secolului al XX-lea*[6] cuprinde trei grupe tematice amplu tratate :

1. Ocupaţiile şi uneltele agricole.
2. Arhitectura ţărănească.
3. Portul popular.

---

[4] *Atlasul lingvistic român* (A.L.R.), publicat de Muzeul limbii române din Cluj, sub conducerea lui Sextil Puşcariu, 5 vol., Cluj-Sibiu-Leipzig, 1938—1943 ; *Micul atlas lingvistic român*, publicat de Sextil Puşcariu, Sever Pop şi Emil Petrovici, 2 vol., Sibiu-Leipzig, 1940—1942 ; *Micul atlas lingvistic român*, serie nouă (sub conducerea lui Emil Petrovici), vol. I—III, Bucureşti, Edit. Acad., 1956—1967. Menţionăm de asemenea preocuparea actuală a lingviştilor români de alcătuire a unor atlase regionale, din seria cărora a apărut volumul I : *Noul atlas lingvistic român pe regiuni. Oltenia*, întocmit, sub conducerea lui Boris Cazacu, de dr. Teofil Teaha, Ion Ionică şi Valeriu Rusu, Bucureşti, Edit Acad., 1967.

[5] Vezi Sextil Puşcariu, *Contribuţia Transilvaniei la formarea şi evoluţia limbii române*, în „Revista Fundaţiilor", IV (1937), nr. 5.

[6] *Русскиэ историко-етнографический Атлас. Середина XIX— начала XX века*, Moscova, Издательство „Наука“, 1967.

În cadrul activității de pregătire a acestor atlase au fost editate numeroase studii, cuprinzînd probleme de metodică și de analiză a materialului oferit de cercetarea de teren[7].

★

În contextul realizărilor obținute de utilizarea cartografierii în științele înrudite, precum și în urma fundamentării teoretice efectuate încă din 1875 de către Wilhelm Mannhardt în *Wald und Feldkulte*[8] și a alcătuirii unor hărți anexe la diferite studii, interesul pentru redactarea unor atlase etnografice naționale și regionale devine din ce în ce mai viu.

Munca de elaborare a atlaselor etnografice este împărțită în două mari perioade de anii celui de-al doilea război mondial, cînd practic a fost întreruptă în întreaga Europă.

În perioada antebelică au apărut primele încercări cu rezultate parțiale. Activitatea de pionierat s-a desfășurat în Polonia și Germania, iar apoi — în deceniul al 4-lea — în Elveția, Suedia, Finlanda, Olanda și Danemarca. Deși apariția între 1937 și 1939 a celor cinci mape din *Atlas der deutschen Volkskunde* (A.D.V.)[9] a fost precedată de publicarea în 1934 a trei fascicule, cuprinzînd 30 de hărți, din *Atlas kultury ludowej w Polsce* [Atlasul culturii populare din Polonia][10], totuși răsunetul editării A.D.V. a fost mult mai mare, atît datorită amploarei pe care oamenii de știință germani au dat-o lucrării, cît și adevăratei școli de cartografie etnografică formate în jurul inițiatorilor săi.

Faza pregătitoare a alcătuirii A.D.V. a constat în redactarea a cinci chestionare, pentru culegerile de teren recrutîndu-se 23 000 de corespondenți voluntari. În felul acesta s-a adunat un material faptic imens, însă metoda a prezentat și un mare inconvenient : limitarea problemelor de anchetat la un nivel științific mediu, lipsit de suficientă profunzime, datorită faptului că anchetatorii voluntari nu aveau pregătire de specialitate.

Structura tematică a celor cinci fascicule din *Atlas der deutschen Volkskunde*, seria veche, a fost restrînsă la aspecte ale culturii spirituale (obiceiuri și credințe). Hărțile de bază sînt foarte reduse, cuprinzînd numai fluviile mari și localitățile mai importante, însă evidențierea aspectelor etnografice este dezavantajată de conturarea vizibilă a liniilor de caroiaj. Din păcate, prima serie a A.D.V. nu are nici studiu introductiv, nici texte explicative anexe la hărți, așa cum au multe din atlasele naționale ulterioare.

În redactarea *Atlasului culturii populare din Polonia* a fost folosită o altă metodă de culegere a materialului de teren decît la A.D.V. După opinia realizatorilor, organizarea unei rețele de corespondenți voluntari nu poate duce la obținerea unui material științific corespunzător. În această situație au fost alese numai 134 de puncte de anchetă, unde cercetarea a fost efectuată de etnografi specialiști. Deși nici seria veche a atlasului polon nu are explicații anexe hărților, totuși repartizarea faptelor etnografice în spațiu a fost bine făcută, sugerînd factorii istorici, sociali, tehnici și religioși care au produs diferențierile zonale și dînd o imagine de ansamblu a trăsăturilor caracteristice ale culturii materiale și spirituale a poporului polonez.

---

[7] Vezi în acest sens, cu titlul de exemplu, culegerea *Материалы к Истóрико-этнографическому атласу Средней Азии и Казахстана*, editată de Academia de Științe a U.R.S.S., formînd volumul al XLVIII-lea din *Труды Института этнографил им. Н. Н. Муклухо—Маклая*, Moscova-Leningrad, Издательство Академии Наук СССР, 1961.

[8] Wilhelm Mannhardt, *Wald und Feldkulte*, Berlin, 1875.

[9] *Atlas der deutschen Volkskunde*, 5 fasc., Leipzig, Verlagsbuchhandlung G. Hirzel, 1937—1939.

[10] K. Moszyński, *Atlas kultury ludowej* w *Polsce* [Atlasul culturii populare în Polonia], 3 fasc., Cracovia, 1934—1936.

Anii care au urmat celui de-al doilea război mondial s-au remarcat prin intensificarea activității diferitelor țări europene de elaborare a unor atlase etnografice naționale.

În această perioadă postbelică, prof. Mathias Zender a continuat editarea A.D.V.[11], utilizînd materialul adunat înainte de război și încercînd să elimine unele lipsuri, iar în Polonia a fost reeditat și completat vechiul atlas[12].

Un important eveniment în domeniul cartografierii etnografice a fost apariția integrală a *Atlas der schweitzerischen Volkskunde* (A.S.V.). Activitatea preliminară a început în 1934, prin alcătuirea unui chestionar foarte amplu, redus ulterior, în urma anchetei-sondaj efectuate prin corespondenți voluntari (învățători).

Primul volum din *Atlas der schweitzerischen Volkskunde*[13] a apărut în 1950, cuprinzînd un amplu studiu introductiv, în cadrul căruia este reprodus chestionarul de bază, precum și lista rețelei de localități anchetate. De asemenea, la fiecare mapă de hărți editată ulterior au fost atașate largi comentarii. A.S.V. este primul atlas etnografic național complet, ale cărui lucrări îi conferă un loc de prim rang în cadrul realizărilor aplicării metodei cartografice în etnografia europeană.

Cercetătorii suedezi pot fi considerați printre primii care au aplicat în lucrările lor procedeele cartografice. În 1936 s-a format la Uppsala un comitet de alcătuire a Atlasului etnografic național, cuprinzînd o secție de etnografie sub conducerea lui Sigurd Erixon, care și-a asumat sarcina de a studia temele referitoare la cultura materială, și o secție numită „de folclor", condusă de Åke Cambell, menită să cerceteze temele legate de obiceiurile și credințele populare. Folosind toate sursele documentare existente — lucrări de specialitate anterioare, materiale muzeistice și de arhivă, anchete-sondaj —, cercetătorii suedezi au alcătuit în final un chestionar[14] din 99 de întrebări principale axate pe patru teme mari:

1. Condițiile sociale și felul așezărilor;
2. Arhitectura populară;

---

[11] *Atlas der deutschen Volkskunde*, seria nouă, redactat sub conducerea lui Mathias Zender, 3 fasc., Marburg, 1959 și urm.

[12] *Polski Atlas Etnograficzny* (P.A.E.), redactat sub conducerea lui J. Gajek, vol. I, (1964), vol. II (1965), Varșovia.

[13] *Atlas der schweitzerischen Volkskunde* (A.S.V.), editat de Paul Geiger, Richard Weiss și colab., partea I (5 fasc.), partea a II-a (6 fasc.), Zürich, 1951 și urm.

[14] Ne referim, bineînțeles, la chestionarul de cultură materială, pe baza căruia a fost alcătuit volumul I al atlasului suedez.

3. Hrana, alimentele, uneltele de muncă şi obiectele casnice;

4. Diviziunea muncii, ocupaţii.

Urmărind relevarea procesului de evoluţie istorică a culturii populare, tematica atlasului suedez se referă în special la epoca 1850—1900, extinzîndu-şi aria cercetării şi asupra minorităţii suedeze din celelalte ţări baltice, mai ales din Finlanda.

În ceea ce priveşte ancheta de teren propriu-zisă, procedeul adoptat de suedezi operează o sinteză a metodelor folosite anterior. Deşi au alcătuit un grup de circa 800 de corespondenţi voluntari, un număr mare de etnografi au mers pe teren, verificînd în permanenţă datele obţinute prin colaboratori şi abordînd problemele mai dificile, care cereau o pregătire corespunzătoare.

Astfel, în 1957 cînd a apărut prima realizare — volumul I din *Atlas över Svensk Folkkultur*[15] —, s-au relevat excepţionalele rezultate ale noilor soluţii de formă şi de fond găsite de etnografii suedezi. Acest prim tom cuprinde 24 de hărţi la scară mare şi 68 la scară redusă. Pentru fiecare dintre hărţile tematice a fost alcătuit cîte un text de proporţiile unui studiu ştiinţific, cuprinzînd explicaţii şi interpretarea datelor prezentate. Alăturat sînt anexate desenele, cărora li s-a conferit un rol secundar.

Hărţile sînt libere de elementele care le-ar încărca inutil. Folosind un procedeu modern (adoptat azi în graficele şi schemele folosite în ştiinţele tehnice), liniile de caroiaj nu sînt trasate de loc, fiind numai indicate cifric marginal. În acest mod se realizează evidenţierea potenţată a elementelor de conţinut etnografic, cadrul geografic rămînînd ceea ce este în realitate : mediul în care se dezvoltă cultura populară respectivă.

În concluzie dorim să evidenţiem caracteristicile prin care *Atlas över Svensk Folkkultur* poate fi considerat, după opinia generală, ca cea mai importantă realizare de pînă acum din domeniul cartografierii etnografice :

1) structura tematică este sistematizată, incluzînd aspectele tipice ale culturii materiale populare;

2) datele prezentate se referă la perioada 1850—1900, perioadă de tranziţie, cînd civilizaţia tradiţională sătească păstra încă formele etnografice proprii;

3) anchetele de teren, desfăşurate atît de specialişti, cît şi prin corespondenţi voluntari, conferă datelor obţinute o şi mai mare precizie şi profunzime, reuşindu-se în acelaşi timp cercetarea unei vaste reţele de puncte cartografiabile;

4) metodele cartografice adaptate au găsit soluţii formale de generală aplicabilitate.

Aceste calităţi ale atlasului suedez fac posibilă includerea sa în Atlasul european. *Atlasul etnografic al României* va putea adopta unele dintre soluţiile sale de formă şi de fond, adaptîndu-le problemelor noastre specifice româneşti.

---

[15] Academia Gustav Adolf, *Atlas över Svensk Folkkultur* [Atlasul culturii populare suedeze], vol. I, *Materiell och Social Kultur* [Cultură materială şi socială], Uppsala, Bohuslïis Grafiska, 1957.

În 1959 a apărut primul, iar în 1965 al doilea volum din *Österreichischer Volkskundeatlas*[16], redactat de o comisie pentru atlas a Academiei de Științe din Austria. Metoda generală de lucru a fost cea germană: formal chestionarul este aproape identic cu al A.D.V., culegerile de teren efectuîndu-se de către corespondenți voluntari. Primul volum are mai mult aspectul unei culegeri de hărți de probă, pe teme de cultură spirituală lipsite adesea de legătură între ele, atribuindu-se semnificații majore unor elemente minore. Astfel, ajung să figureze alăturat, printre cele 13 hărți ale mapei, prăjiturile rituale, termenele pentru începerea serviciului, cununa de Advent și pictura pe sticlă.

Volumul al II-lea a încercat să înlăture lipsa viziunii tematice unitare, cuprinzînd hărțile referitoare la cultura materială, în speță la unele aspecte ale arhitecturii țărănești.

*

Importanța pe care un atlas etnografic o poate avea pentru cercetarea multilaterală a culturii unui popor este astăzi recunoscută unanim. În multe alte țări ale continentului nostru s-au pus bazele alcătuirii unor astfel de lucrări, considerate ca fiind de interes național, din moment ce sînt patronate de cele mai înalte foruri științifice.

În ceea ce privește structura tematică a atlaselor etnografice deja apărute sau în fază avansată de lucru, prezentăm un tabel sinoptic comparativ, cuprinzînd în partea dreaptă repartiția diverselor teme de cultură materială în A.D.V. (*Atlas der deutschen Volkskunde*), A.S.V. (*Atlas der schweitzerischen Volkskunde*), A.S.F. (*Atlas över Svensk Folkkultur*), Ö.V.A. (*Österreichischer Volkskundeatlas*) și E.A.J. (*Etnološki Atlas Jugoslavije*), acesta din urmă pe baza fasciculei de probă conținînd opt hărți, apărută în 1963[17]. În partea stîngă a tabelului sînt enunțate temele mari care vor fi abordate de *Atlasul etnografic al României* (atît de cultură materială, cît și spirituală). Pe coloana A.E.R. sînt semnalate aspectele tematice care deja au fost suprinse în chestionarele elaborate de grupul de muncă pentru Atlas din cadrul Institutului de etnografie și folclor al Academiei.

Examinînd această trecere în revistă a temelor de cultură materială abordate de cele mai importante atlase etnografice, putem trage o serie de concluzii:

1) atenția principală pare să se fi îndreptat asupra specificului construcției caselor de locuit și anexelor;

2) atlasul suedez, cel austriac și cel elvețian s-au preocupat relativ mult de specificul alimentației naționale;

3) în mod inexplicabil, ocupațiile — agricultura, creșterea vitelor (cu ocupațiile anexe acestora: apicultură, sericicultură, vînătoare, pescuit), precum și meșteșugurile — fie că au fost tratate sumar, fie că nu au fost abordate de loc.

---

[16] *Österreichischer Volkskundeatlas*, unter dem Patronat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Auftrage der Kommission für den Volkskundeatlas, vol. I, sub conducerea lui E. Burgstaller și A. Helbok, Linz, 1959; vol. II, sub conducerea lui R. Wolfram și E. Lendl, cu colaborarea lui Ingrid Kretschmer, Wien, 1965.

[17] Această parte a tabelului este reprodusă după Ingrid Kretschmer, *Volkskundeatlanten in Europa und ihre Bedeutung für die geographische Forschung*, în „Mitteilungen der Österreichischen Geographischen Gesellschaft", Band 109, Heft I—III, S. 306—307.

Tabel comparativ între temele de cultură europene și tematica generală a

Conținut tematic — cultură materială	
Forme de case și curți	
Construcția caselor :	Material de construcție
	Construcții specializate
	Forme de acoperiș și sisteme de îmbinare
	Vetre în interiorul și exteriorul casei
	Hornuri și șeminee
	Locuri de dormit în afara caselor
	Animale mici (păsări) ținute în casa de locuit
	Construcții gospodărești
	Construcții și mobilier pt. păstorit și creșterea animalelor
	Construcția hambarelor
	Alte construcții pt. păstrarea cerealelor
	Uscătorii de legume
Moștenirea proprietății :	Drepturi de moștenire țărănești
	Partea sufletului
Economia :	Forme vechi de creștere a animalelor
	Vechi metode de recoltare
	Animale de tracțiune și modul de înhămare
	Cultivarea și consumul meiului
	Transportul uneltelor agricole la cîmp
	Construcții pentru uscarea fînului
	Numele vechi și noi ale unor tipuri și variante de snopi
	Snopi și clăi
	Unelte de treierat
	Numele vechilor și noilor materiale de treierat
	Forme de plug
	Grape
	Secere și coase
	Sape
	Greble
	Ferăstraie de dogărit
	Munca femeilor în economia agricolă
	Cultivarea inului
	Producția laptelui
	Pescuit și pescării
Alimentația :	Mesele și felurile de mîncare
	Pîine și prăjituri mici
	Mîncăruri și prăjituri festive
	Băuturi
Diverse :	Garduri și ziduri
	Primării sătești, locuri de adunare

materială ale unor atlase etnografice
Atlasului etnografic al României

A.D.V.	A.S.V.	A.S.F.	P.A.E.	Ö.V.A.	E.A.J.	A.E.R.	Conținut tematic A.E.R.
			×			×	
		×				×	
			×			×	
		×	×			×	
		×	×	×		×	
			×			×	
		×				×	
		×	×				
		×				×	
			×			×	Organizarea interiorului
		×	×	×		×	
		×	×	×		×	
		×				×	
				×			
				×			
			×			×	Creşterea animalelor şi păstoritul
			×				
	×	×	×		×	×	
			×			×	Agricultură
			×			×	
	×	×				×	
			×			×	
×		×	×			×	
	×	×	×		×	×	
			×			×	
		×	×			×	
		×	×			×	
		×	×			×	
		×	×			×	
		×				×	
		×					
×		×				×	
		×				×	
		×				×	
		×					
	×					×	
	×	×		×		×	
×	×			×		×	
	×			×		×	
	×						
					×		

Pentru *Atlasul etnografic al României* este importantă cunoașterea comparativă a temelor prezentate cu precădere de alte atlase naționale, ca și eventuala lor includere — selectîndu-le, bineînțeles, în funcție de specificul nostru național — în viitoarele cartograme. În orice caz, avînd în vedere colaborarea României la Atlasul etnografic european, structura tematică a A.E.R. va trebui să se racordeze atît temelor acestuia, cît și modalităților sale de abordare a fenomenelor investigate (ne referim în special la îndreptarea cercetării asupra aspectelor culturale ale perioadei 1850—1950, cu eventuale retușări impuse de ancheta de teren propriu-zisă).

Tendințele contemporane de a ridica datele furnizate de cercetarea etnografică la nivelul de interpretare comparativ-istorică cerut de noua orientare etnologică s-au reflectat în special în domeniul cartografierii, prin elaborarea unor hărți caracteristice. Realizarea paralelă a Atlasului european și a Atlasului mondial va duce la efectuarea unor cartograme etnologice de tip internațional, cartograme care vor corela specificul cultural al diferitelor națiuni în cadrul zonelor largi de civilizație umană. Metodele diferențiate cerute de redactarea acestor atlase vor fundamenta teoretic principiile proprii ale cartografierii etnologice.

II

Întrucît pînă în prezent discuțiile teoretice purtate pe tema organizării practice a *Atlasului etnografic al României* s-au referit numai la unele aspecte, ne propunem ca, în partea a doua a lucrării noastre, trecînd în revistă rezultatele experienței altor colective de muncă, să reluăm cîteva din concluziile discuțiilor anterioare în lumina acestor perspective.

Activitatea practică desfășurată de alte țări în scopul elaborării atlaselor etnografice naționale a stabilit necesitatea trecerii prin următoarele faze de lucru obligatorii:

1) documentarea complexă;
2) elaborarea chestionarelor pentru temele stabilite anterior;
3) alegerea punctelor de anchetă definitivă;
4) ancheta definitivă pe teren pe baza chestionarelor;
5) prelucrarea datelor informaționale obținute;
6) cartografierea definitivă.

Paralel cu aceste faze de lucru se desfășoară munca de alcătuire a aparatului ilustrativ, precum și etapele intermediare constituite de efectuarea anchetelor-sondaj și a cartogramelor de probă.

Legat de aceste faze de lucru obligatorii, grupul pentru alcătuirea A.E.R. din cadrul Institutului de etnografie și folclor al Academiei are de rezolvat o serie de probleme specifice. Spunem *specifice*, deoarece considerăm ca aprioric principiul de bază că fiecare atlas național este dator să adapteze conținutul tematic, și în general realizările dobîndite de alte țări în acest domeniu, la condițiile culturale proprii poporului respectiv și, bineînțeles, la țelurile de ordin general științific pe care dorește să le evidențieze.

În acest sens, vom urmări unele aspecte mai concludente ale fazelor de elaborare prin care în mod normal va trece desigur și *Atlasul etnografic al României*.

I. Documentarea trebuie să fie, după cum subliniam mai sus, *complexă*. Aceasta presupune extinderea sa atît pe plan *orizontal* — în direcţia cuprinderii întregului material bibliografic, muzeistic şi arhivistic legat de investigaţia etnografică românească şi străină —, cît şi pe *plan vertical*, printr-o informare adîncită în timp, în special pentru perioada delimitată convenită.

Documentarea, evident, nu trebuie să se limiteze numai la strîngerea mai mult sau mai puţin formală a indicaţiilor bibliografice ; ea presupune în fapt studiul sistematic şi aprofundat al lucrărilor etnografice publicate anterior, precum şi analiza pieselor şi datelor informaţionale furnizate de muzee şi arhive.

II. În vederea realizării intenţiei de a alcătui un atlas etnografic complet, imagine a culturii materiale şi spirituale a poporului român, chestionarele de bază cu ajutorul cărora se vor face anchetele de teren vor cuprinde tematica largă, stabilită în cadrul Comisiei pentru redactarea A.E.R. (vezi tabelul anexă).

Chestionarele care vor fi alcătuite pentru Atlas vor trebui să fie redactate sub formă de machete cît mai cuprinzătoare, epuizînd astfel conţinutul tematic propus. Deşi în baza efectuării anchetelor-sondaj şi în urma discuţiilor de colectiv ele vor fi modificate, se vor păstra pentru hărţile tematice numai acele aspecte considerate definitorii. În legătură cu acest aspect al cartografierii intervine următoarea problemă : ce criterii vor sta la baza selectării tematice finale ? Ce anume poate şi trebuie să fie cartografiat şi ce nu este absolut necesar ? Este bine ca trierea întrebărilor din chestionare să se facă înainte de ancheta definitivă sau nu ?

Pentru a răspunde mai întîi la această ultimă întrebare trebuie să arătăm că alcătuirea unui chestionar simplificat — aşa cum de altfel a fost redactat de unele atlase străine — nu ar fi oportună din două motive principale :

a) nu se poate şti înainte de ancheta definitivă, desfăşurată practic simultan în toate punctele stabilite, dacă nu ne vor fi furnizate informaţii preţioase tocmai asupra unor chestiuni pe care iniţial le-am putea considera mai puţin concludente ;

b) chiar dacă aparent inutil se vor culege răspunsuri la multe întrebări care nu vor intra în atlasul în formă finală, s-a considerat că este o ocazie unică pentru cercetarea etnografică de la noi de a obţine date complete asupra tuturor aspectelor culturii populare de pe întregul teritoriu al României. Datele respective — odată intrate în arhiva Atlasului — vor putea fi oricînd studiate, aprofundate prin cercetări ulterioare, urmînd să fundamenteze viitoare studii şi monografii.

În această ipoteză — a desfăşurării anchetei definitive de teren pe baza unui chestionar foarte larg — se poate pune cea de-a doua întrebare enunţată mai sus : care vor trebui să fie criteriile de triere a materialelor de cartografiat ? În această privinţă, socotim că trebuie utilizat criteriul *specificităţii* fenomenului respectiv pentru cultura noastră. Cu alte cuvinte, vor trebui alese în primul rînd acele fenomene care conferă caracter specific profilului culturii noastre, fenomene a căror structură proprie poate fi urmărită diacronic, documentînd o dată în plus continuitatea românilor pe aceste meleaguri. Am crea astfel un tip de atlas pe care l-am denumi de „rezonanţă'' istorică, prin intermediul căruia se vor putea urmări şi aspetele culturale străvechi păstrate pînă în epoca modernă, adică pericada de la începutul secolului al XX-lea.

Pornind de la premisa că atlasul este menit să oglindească aspectele tipice ale unei culturi, se poate spune că, pentru depistarea tipologică, criteriile formale, statistice etc. au o nuanţă de arbitrar. Esenţial este criteriul funcţionalităţii fenomenului respectiv raportat la general, în cazul nostru la ansamblul culturii materiale şi spirituale a poporului român,adică funcţia pe care o are un anumit complex cultural în specificitatea lui.

Pentru a exemplifica opinia exprimată mai sus, ne vom referi la una din străvechile ocupaţii ale locuitorilor României, pentru care în cadrul grupului de lucru al Atlasului a fost deja redactat chestionarul: apicultura. Dacă am considera faptele din punctul de vedere al frecvenţei, ar trebui să menţionăm că încă de la începutul secolului, aşa cum reiese din revistele de specialitate ale timpului, se făcea în cea mai mare parte o apicultură relativ sistematică. Totuşi pînă astăzi se practică „vînătoarea" de albine sălbatice. Prin părţile Năsăudului[18], „vînătoarea" de albine stă la baza unei ocupaţii speciale numite *bărcuit*, practicată de *bărcari* cu ajutorul unei unelte speciale : *cornul de bărcuit*. De asemenea, în ancheta-sondaj făcută de grupul nostru în zona Porţilor de Fier, în decembrie 1968, pe baza machetelor chestionarelor de agricultură, apicultură şi sericicultură, am întîlnit practicarea „vînătorii" de albine sălbatice.

Deşi este vorba de un fenomen cu răspîndire redusă, credem că nu este de loc lipsit de importanţă pentru viitoarele cartograme ale Atlasului, deoarece sugerează nu numai vechimea şi continuitatea la români a unor practici străvechi, ci şi elemente specifice ale uneia din ocupaţiile caracteristice ale locuitorilor ţării noastre.

Din cele prezentate reiese că, pentru a axa structura tematică a *Atlasului etnografic al României* pe temeiul necesităţii relevării specificului culturii populare româneşti, se impune de la sine realizarea în practică a cîtorva deziderate teoretice :

1. Alcătuirea unor chestionare exhaustive asupra tuturor temelor generale stabilite iniţial, pe baza cărora să aibă loc ancheta definitivă.

2. Selectarea ulterioară a tematicii de cartografiat, avîndu-se în vedere :

a) caracterul tipic al unor date etnografice, în primul rînd prin funcţia ce o îndeplinesc în ansamblul vieţii materiale şi spirituale a poporului;

b) tematica generală a Atlasului european, la elaborarea căruia participăm ;

c) adoptarea ca epocă istorică de cercetat a perioadei aproximativ 1850—1950.

3. Relevarea în permanenţă a aspectelor de ordin istoric menite să aducă o contribuţie în plus la evidenţierea specificului naţional al culturii populare româneşti. În acest sens, s-ar putea alcătui o mapă supliment, care să cuprindă cîteva cartograme referitoare la răspîndirea spaţială a „relictelor" etnografice.

---

[18] Vezi, în acest sens, Th. Onişor, *Vînătoarea de albine sau „bărcuitul" în regiunea Năsăudului*, în „Carpaţii", XIII, 1945, p. 98—102.

III. Deşi aspectele teoretice legate de alegerea punctelor de anchetă nu fac obiectul articolului de faţă, ne exprimăm convingerea că din cele trei posibilităţi existente — eşantionarea pe criterii matematice, luarea în considerare cu predilecţie a regiunilor tradiţionale semnificative ca zone de etnogeneză sau eventuala simbioză ce s-ar putea realiza între aceste două procedee — discuţiile teoretice viitoare vor duce la adoptarea celei mai adecvate metode pentru realizarea scopurilor generale ce stau în faţa *Atlasului etnografic al României.*

IV. Un alt moment deosebit de important din suita fazelor de elaborare a Atlasului este modul de desfăşurare a anchetelor de teren. În planul de muncă al grupului de alcătuire a *Atlasului etnografic al României* figurează efectuarea unor anchete-sondaj pe baza chestionarelor-machete. Alegerea, în decembrie 1968, a zonei Porţilor de Fier pentru efectuarea anchetelor-sondaj, pe baza machetelor de chestionare de agricultură, apicultură şi sericicultură, a fost determinată de două motive :

a) în urma rezultatelor obţinute de cercetarea multidisciplinară care are loc sub egida Academiei în această zonă, există posibilitatea sprijinirii, confruntării şi completării noastre permanente cu datele şi concluziile altor discipline ştiinţifice ;

b) deşi Porţile de Fier alcătuiesc o zonă marginală a ţării, de interferenţe etnoculturale, totuşi ea poate fi considerată în esenţa ei ca fiind de străveche cultură românească.

Obiectivele urmărite de grupul nostru, în timpul anchetei, au fost :

1) să se verifice posibilitatea ca un chestionar de amploarea celui de agricultură să fie aplicat într-o singură zi ;

2) să se constate dacă chestionarul a fost bine organizat în structura lui şi dacă a surprins fenomenul urmărit în esenţialitatea sa ;

3) să se constate elementele care trebuie subliniate şi cele care trebuie eliminate ;

4) să se experimenteze aplicarea unei anchete colective (folosind simultan 7—10 informatori), pentru a urmări analogic şi comparativ rezultatele faţă de cele obţinute prin anchetele individuale obişnuite ;

5) să se constate în ce măsură datele pot fi sistematizate şi cartate pe o cartogramă de probă.

În urma experienţei dobîndite din sondajul efectuat, reiese că anchetele desfăşurate pe zone restrînse pot fi extinse pe întregul cuprins al ţării. Pentru a concretiza, socotim că anchetele viitoare ar putea fi efectuate în cîte un sat din fiecare judeţ (alegînd deocamdată criteriul de zonare administrativă), sat care, prin caracteristicile lui, ar putea intra în viitoarea reţea de puncte de anchetat pentru Atlas. În urma acestei anchete, relativ extinse, datele obţinute vor putea fi eventual prelucrate prin intermediul metodei eşantionării.

Deoarece amploarea *Atlasului etnografic al României* va impune alegerea, pentru ancheta definitivă, a peste 1 000 de puncte, este practic imposibilă efectuarea acestei acţiuni numai de către specialişti. În acelaşi timp, recurgerea exclusivă la corespondenţi voluntari nespecialişti ar diminua probitatea ştiinţifică a datelor obţinute, aşa cum a reieşit din prezentarea făcută mai sus a rezultatelor anchetelor întreprinse de *Atlas der deutschen Volkskunde.*

Pentru a evita aceste neajunsuri, s-ar putea ca, folosind experienţa atlasului suedez, să îmbinăm activitatea a două grupe : pe de o parte, specialiştii etnografi din toate institutele Academiei şi Consiliului Naţional al Muzeelor, iar pe de altă parte un grup de colaboratori, în care credem că ar putea fi incluşi în primul rînd studenţii unor facultăţi cu profil înrudit etnografiei.

V. În ceea ce priveşte prelucrarea materialului, acest aspect al activităţii noastre viitoare nu intră în preocupările prezentului articol, fapt pentru care ne mărginim să relevăm numai necesitatea unei susţinute documentări asupra realizărilor din acest domeniu ale altor grupe de redactare a atlaselor etnografice din străinătate, pentru a le îmbina cu cerinţa principală a A.E.R. : relevarea caracteristicilor specifice ale culturii populare româneşti.

VI. Din discuţiile purtate pe marginea A.E.R. au reieşit o serie de condiţii pe care în mod necesar cartogramele *Atlasului etnografic al României* vor trebui să le respecte :

a) adoptarea unei scări convenabile în raport cu ceea ce se lucrează pe plan european;

b) adoptarea unor simboluri clare, general acceptate.

Deşi ar putea să pară prematură discutarea acestei ultime faze de elaborare a Atlasului, am adăuga la cele de mai sus necesitatea alcătuirii unor hărţi intuitive, după modelul Atlasului suedez, care, aşa cum menţionam, a eliminat trasarea vizibilă a liniilor de caroiaj.

VII. Este de dorit ca partea ilustrativă a A.E.R. să întregească imaginea complexă pe care o oferă asupra culturii populare româneşti. Pentru realizarea unui aparat anexă cît mai adecvat scopurilor propuse, se poate recurge la îmbinarea desenelor cu fotografiile.

În atlasele europene la care ne-am referit în prima parte a lucrării noastre, fotografiile n-au fost folosite decît în *Österreichischer Volkskundeatlas*, vol. I, şi anume la ultima hartă, relativă la tema pictura pe sticlă, precum şi în *Atlasul istorico-etnografic rus*, în care fotografiile alăturate desenelor urmăresc redarea aspectelor unor munci agricole sau construcţii vechi, din secolul trecut. În acest context, fotografiile au rolul de a oferi o imagine globală, pe baza unor piese de arhivă, a elementelor de cultură materială care astăzi nu mai există.

Pentru a reveni la cele subliniate mai sus, conchidem că s-ar putea crea un complex documentar-ilustrativ care să îmbine armonios harta, fotografia color şi desenul. Astfel, ansamblul unui costum, încadrarea în peisaj a unei construcţii, ornamentarea interiorului, desfăşurarea unui obicei etc. pot fi surprinse în succesiunea unor imagini fotografice, iar elementele de amănunt în desenele alăturate.

Textele explicative ce vor însoţi atlasul ar putea fi editate bi- sau trilingv, pentru ca, şi în acest mod, scopul nostru general de a face cunoscută cultura populară românească în întreaga lume să poată fi atins.

Cu cît *Atlasul etnografic al României* va fi mai bogat din punct de vedere tematic, mai ilustrat şi mai sugestiv, cu atît el se va impune în contextul celorlalte atlase etnografice europene ca o operă de creaţie ştiinţifică în care se reflectă dominantele culturii populare româneşti într-o viziune de sinteză originală şi semnificativă.

SUR LA STRUCTURE THÉMATIQUE DES ATLAS ETHNOGRAPHIQUES NATIONAUX ET INTERNATIONAUX

Dans la première partie de l'article, l'auteur présente la structure thématique et les principes méthodologiques de quelques-uns des atlas ethnographiques nationaux réalisés jusqu'ici, pour s'arrêter dans la seconde partie à l'Atlas ethnographique de la Roumanie, en examinant, dans le cadre de chaque phase obligatoire de rédaction d'un tel ouvrage, le mode de travail adopté par les ethnographes roumains et en faisant de nombreuses suggestions, destinées à realiser les deux désiderats principaux — selon lui — de l'atlas roumain, à savoir :

1. La nécessité que l'atlas soit une oeuvre d'intérêt national, reflétant le caractère *spécifique* de la culture populaire roumaine. L'auteur y exprime l'opinion que le caractère ethnographique spécifique pourra être illustré dans l'atlas par la sélection en vue du travail de cartographie de ces phénomènes qui confèrent un caractère spécifique à la physionomie de notre culture, phénomènes dont la structure propre peut-être suivie historiquement, diachroniquement, en faisant ressortir, une fois de plus, la continuité des Roumains dans ces contrées.

2. La nécessité d'intégrer *l'Atlas ethnographique de la Roumanie* dans l'aire plus large d'autres atlas similaires. Ce but se réaliserait par l'introduction de certains thèmes de l'Atlas européen et par l'adoption des principes cartographiques généralement applicables de l'*Atlas över Svensk Folkkultur* [L'Atlas de la culture populaire suédoise].

En conclusion, l'auteur présente quelques proposition, dont l'adoption ferait ressortir le contenu riche d'idées de l'Atlas ethnographique de la Roumanie, lui conférant en même temps une jolie et originale présentation graphique.

NOTE ȘI RECENZII

INGRID KRETSCHMER, *Stadtvolkskunde in Kartographischer Sicht*, în „Volkskunde und Volkskultur", Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien, 1968, p. 280–288.

Studiul lui Ingrid Kretschmer, etnografă austriacă de prestigiu, se înscrie pe linia preocupărilor majore ale cercetării etnologice contemporane: elaborarea atlaselor naționale.

Lucrarea aduce din nou în discuție o problemă de ordin teoretic și metodologic viu disputată, și anume aceea a locului care revine *etnografiei urbane* în cadrul etnografiei „clasice" în general și în cadrul etnografiei în special.

Etnografia face parte din seria disciplinelor științifice[1] care în secolul al XIX-lea au inclus în sfera lor de investigație și orașul, inclusiv metropolele. Anterior acestui secol numai științele politice și medicale se ocupau cu studiul marelui oraș[2]. Însăși realitatea peisajului citadin, dezvoltarea vertiginoasă a orașelor pe seama afluxului de populație din mediul sătesc, transformarea multor așezări rurale în localități urbane și suburbane au dus la începutul secolului al XX-lea, și mai ales după primul război mondial, la intensificarea muncii de cercetare a aspectelor urbane ale modului de viață și la apariția unei etnografii orășenești.

Este semnificativ faptul că premiul etnografiei germane „W. H. Riehl" prevedea încă în 1935 tema „Beiträge zur Grosstadtvolkskunde", după ce W. H. Riehl afirmase că orașul este o lume în care oamenii trăiesc fără relații și tradiții.

În secolul al XIX-lea s-au publicat numeroase lucrări desemnate ca fiind de etnografie orășenească, deși nu se precizaseră cu claritate obiectul, domeniul și mai ales metodele de cercetare. Nu s-a elucidat nici pînă în prezent problema locului etnografiei orășenești: dacă este vorba doar de o extindere a domeniului etnografiei „clasice" și în sfera tematicii „nerurale" sau poate fi considerată o nouă ramură științifică, cu un obiect și metode de cercetare proprii.

Oricare din cele două variante ar fi cea justă, aceasta nu exclude, ba chiar mai mult reclamă, metode de cercetare specifice, adecvate noului obiect de studiu, alături de vechile metode ale etnografiei rurale.

Un rol important în cercetarea fenomenelor culturii populare revine și cartografiei[3]. Reprezentarea cartografică analitică și sintetică a aspectelor vieții urbane s-a dovedit necesară şi interesantă nu numai ca metodă de lucru a geografiei urbane şi a geografiei sociale, ci şi pentru etnografia orăşenească[4].

---

[1] De exemplu, sociologia, antropologia socială etc.

[2] E. Pfeil, *Großstadtforschung* (Raumforschung und Landesplanung, Abhandlungen, Bd. 19), Bremen-Horn, 1950; H. Commenda, *Linzer Stadtvolkskunde*, 2 Bd., Linz, 1959.

[3] Vezi cele mai recente publicații: J. Barabás, *Kartográfiai modszer a néprajzban*, Budapest, Akademiai Kiado, 1963; I. Kretschmer, *Die thematische Karte als wissenschaftliche Aussageform der Volkskunde*, în „Forschungen zur deutschen Landeskunde", Bd. 153, Bad Godesberg, 1965; G. Wiegelmann, *Probleme einer kulturräumlichen Gliederung im volkskundlichen Bereich*, în „Rheinische Vierteljahrsblätter", Bonn, 1965, nr. 1/4, p. 95–117.

I. Kretschmer consemnează cîteva date privind istoricul cartografiei orăşeneşti. Deş hărţile oraşelor sînt tot atît de vechi ca şi însăşi cartografia[5], ele sînt mai bine cunoscute din evul mediu[6] şi din perioada Renaşterii tîrzii, cînd apar numeroase cartograme urbane. Ele au fost întocmite cu scopul orientării topografice, însă pot fi valorificate şi în ceea ce priveşte aspectul lor istoric (de exemplu, lucrările lui Matthias Merian, Ph. Apian, W. Latius etc.). Alte surse importante pentru cartografie sînt, în afara cercetărilor de teren, cadastrele, cataloagele şi inventarele, tipăriturile locale, planurile caselor, documentele etc., păstrate în arhivele personale sau de stat ale oraşelor.

După părerea autoarei, metoda reprezentării cartografice comportă două etape distincte. Prima constă în întocmirea hărţii de bază, indispensabilă oricărei prelucrări tematice. I. Kretschmer recomandă ca tip de hartă de bază *planul oraşului*[7]. Executarea unor astfel de planuri a cunoscut o epocă de înflorire în secolul al XVIII-lea, dar a început să atingă un grad înalt de exactitate de-abia din secolul al XIX-lea[8]. Tipul hărţii de bază depinde desigur de tematica reprezentării şi de scopul urmărit. În general, precizează autoarea, transpunerea judicioasă a materialului se poate realiza în bune condiţii numai pe o hartă la scară mare, eventual mai mare ca 1 : 5000. În a doua etapă a reprezentării cartografice se stabilesc conţinutul tematic şi tipologia fenomenului de cartografiat şi se trece la efectuarea hărţii. În această etapă trebuie acordată o atenţie sporită selectării elementelor care vor fi redate pe hartă. Sînt alese în primul rînd aspectele culturii populare orăşeneşti care se pretează acestei metode. Trebuie să se ia în consideraţie criteriile cartografiei generale aplicate la urban: reprezentativitatea şi specificitatea. Observarea şi anchetele de teren efectuate într-un număr cît mai mare de puncte de referinţă permit evidenţierea acelor informaţii care prezintă un interes deosebit din punct de vedere etnografic.

Prelucrarea cartografică a materialului etnografic rural şi urban poate îmbrăca diverse forme, depinzînd de scopul urmărit sau de fenomenul transpus pe hartă. În acest sens, I. Kretschmer distinge trei tipuri de reprezentare cartografică, care sînt valabile atît pentru domeniul rural, cît şi pentru cel urban: genetică, structurală şi funcţională. Cartografia genetică se referă la analiza vîrstei şi evoluţiei formelor culturale, atît materiale cît şi spirituale. Cartografia structurală pune accentul pe forma, cantitatea şi intensitatea fenomenelor de cultură materială şi pe conţinutul, atributele, perioada, purtătorii şi intensitatea celor spirituale. Cartografia funcţională urmăreşte materialul etnografic din punctul de vedere al funcţiilor îndeplinite şi al valorii sale (în cazul aspectelor materiale) şi al scopului şi valorii lui (pentru domeniul spiritual).

Din relatările autoarei reiese că nu trebuie pierdută din vedere terminologia populară, care reflectă într-un grad înalt specificul etnic al unui popor.

Referindu-se la tematica etnografiei orăşeneşti în general şi a cartografiei în special, autoarea se opreşte în primul rînd la casa şi locuinţa urbană. S-ar părea că a scăzut interesul etnografiei pentru această problemă, pe de o parte, o dată cu introducerea sistematizării urbane în secolul al XVIII-lea, iar pe de altă parte deoarece casa şi locuinţa au devenit astăzi domeniul unei aprofundate geografii a aşezărilor urbane. Dar, numeroase aspecte ca: descoperirea căilor şi formelor de trecere de la casa şi curtea ţărănească la cea muncitorească, tipurile de casă din mediul urban, casa şi locuinţa din faza preindustrializată, diferenţierile interne în cadrul oraşului, părţile componente ale casei, tipurile de acoperiş, faţada, foişorul etc., organizarea interiorului casei, mobilierul, aspectele istorico-artistice, modalităţile şi mijloacele de ornamentare tradiţională a caselor, semnele caselor, obiceiurile legate de construcţii etc. fac parte integrantă din sfera de investigaţie a etnografului şi *harta poate oferi un ajutor preţios în cercetarea lor.*

---

[4] H. Bobek şi E. Lichtenberger, *Wien. Bauliche Gestalt und Entwicklung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Wien, 1966.

[5] M. Eckert, *Die Entwicklung der kartographischen Darstellung von Stadtlandschaften*, în vol. S. Passarge, *Stadtlandschaften der Erde*, Hamburg, 1930.

[6] W. Satzinger, *Darstellungsmethoden aus Stadtkarten in historischer Sicht*, în „Kartographische Nachrichten", 1965, nr. 5, p. 172—179.

[7] Vezi H. Arnhold, *Bemerkungen zu thematischen Stadtkarten*, în „Kartographische Nachrichten", 1965, nr. 2, p. 75—79; H. Pape, *Stadtkarten unter besonderer Berücksichtigung kartographischer Probleme*, în „Kartographische Nachrichten", 1964, nr. 6, p. 196—200.

[8] E. Oberhummer, *Der Stadtplan, seine Entwicklung und geographische Bedeutung*, în *Vh. des 16. deutschen Geographentages zu Nürnberg*, Berlin, 1907, p. 66—101.

Metoda reprezentării cartografice poate şi trebuie să fie aplicată şi în studiul *formelor populare de viaţă spirituală din mediul citadin.*

Aşa cum am mai amintit, transformarea vechilor aşezări rurale în oraşe, creşterea localităţilor urbane prin migraţia populaţiei venite de la sate, formarea suburbiilor marilor oraşe, absorbirea forţelor de muncă din agricultură de către industrie etc. duc la apariţia unor comunităţi complexe de viaţă, în care convieţuiesc atît forme populare vechi, tradiţionale ale satului, care au pătruns şi s-au păstrat în noul climat, cît şi elemente specific orăşeneşti. Pe de altă parte, şi oraşul influenţează foarte mult şi rapid satul.

Dificultatea cercetării realităţilor etnografice ale oraşului şi vieţii orăşeneşti constă în principal în marea variabilitate, mobilitate şi complexitate a acesteia.

Lucrarea în discuţie are meritul de a postula o idee valoroasă: necesitatea de a adopta şi în cazul cercetării etnografice a oraşului, indiferent de natura şi scopul ei, reprezentarea cartografică drept metodă de lucru şi harta ca formă de exprimare ştiinţifică a rezultatelor.

În concluzie, considerăm posibilă şi necesară şi cartografierea fenomenelor de civilizaţie şi cultură populară din mediul urban. De aceea sugerăm colectivului ce lucrează la Atlasul etnografic al României introducerea în această importantă lucrare şi a unui capitol de etnografie orăşenească. Numai astfel se va putea obţine un tablou complet al realităţii etnografice din ţara noastră.

Este de dorit ca Atlasul etnografic al României să surprindă fenomenul etnografic urban în aspectele sale *esenţiale.* Trebuie triate cu multă atenţie caracteristicile urbane definitorii, care sînt specifice poporului român în istoria lui social-culturală.

Mira Iurgrau

A. Fochi, *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, I (1800—1891), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, XVI+740 p.

Anunţat încă de mult ca fiind în pregătire [1], primul volum din *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc* a apărut sub redacţia lui A. Fochi, care îl şi prefaţează (p. IX—XIII), cu un *Cuvînt înainte* semnat de prof. univ. M. Pop (p. V—VII).

Întocmită în cadrul muncii de cercetare ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, *Bibliografia* prezentă reprezintă un instrument de lucru de prim rang, a cărui utilitate nu poate fi subliniată îndeajuns, primul pentru domeniile de cercetare ale culturii populare care aplică cu consecvenţă principiul celei mai largi comprehensibilităţi a materialului.

---

[1] Dan Bugeanu şi Adrian Fochi, *Bibliografia folclorului românesc pe anul 1957*, în ,,Revista de folclor'', IV (1959), nr. 3—4, p 130.

Continuînd tradiţia din acest domeniu al folcloristicii româneşti [2], dar conjugînd-o cu rezultatele eforturilor pentru soluţionarea tehnică a problemelor de bibliografiere şi din alte ţări [3], *Bibliografia* îşi are temeiurile clasificării expuse în articolul publicat de A. Fochi în ,,Revista de folclor'' din 1960 [4].

Pentru a releva însuşirile volumului, cea mai nimerită metodă ni s-a părut prezentarea părţilor componente prin detaliere, simpla descifrare a osaturii acestuia fiind revelantă, osatura însăşi probînd rodul unui efort de sinteză care presupune şi însumează toate cunoştinţele actuale din folcloristică.

Sumarul volumului reprezintă şi schema de clasificare a materialului bibliografiat; pentru a face accesibilă utilizarea acestuia şi cercetătorilor străini, deci pentru a introduce materialul românesc în circuitul ştiinţific internaţional, el a fost redactat în patru limbi: română (p. 725—727), franceză (p. 729—731), engleză (p. 734—735) şi germană (p. 737—739).

Potrivit principiilor enunţate în articolul citat, mai întîi materialul este distribuit între disciplinele care îşi împart obiectul: etnografia (p. 82—106, nr. de fişe 331—597), demografia şi antropologia (p. 106—107, nr. de fişe 598—614), arta plastică populară (p. 108—120, nr. de fişe 615—798) şi folclorul (p. 121—526, nr. de fişe 799—6262), între ele existînd un raport de ,,coordonare şi reciprocitate'' [5], ceea ce face ca întreaga cultură populară românească să fie reunită sub unghiul de vedere al sistematizării.

Partea întîi (*Generalităţi*, p. 55—82, nr. de fişe 1—330) se referă la instrumentele de lucru, teoriile, principiile şi metodele folosite în cursul devenirii folcloristicii şi etnografiei româneşti, şi la activitatea bio-bibliografică a celor care interesează domeniul folcloristic.

Partea a cincea (*Folclor*, p. 121—526, nr. de fişe 799—6262), cea mai detaliată şi mai întinsă în economia sistematizării, este divizată în trei secţiuni: A. *Studii cu caracter general*, B. *Folclorul obiceiurilor* şi C. *Folclor propriu-zis*; materialul bibliografiat este subîmpărţit în cadrul ultimelor două secţiuni potrivit principiului funcţionalităţii faptelor de folclor — conform căruia nu se poate judeca creaţia spirituală populară decît ca avînd un rost bine definit în existenţa purtătorilor de folclor, cu o semnificaţie specifică —, ca şi celui al sincretismului folcloric. În felul acesta *Bibliografia* reprezintă ,,consemnarea cît mai fidelă a realităţii folclorice româneşti'' [6], consemnare care se îmbogăţeşte, în cadrul părţii a şasea, cu acţiuni de valorificare a etnografiei, artei populare şi folclorului (p. 526—568, nr. de fişe 6263—6676), ceea ce indică gradul de participare la crearea culturii noastre naţionale a culturii populare.

Partea a şaptea (p. 569—677, nr. de fişe 6677—8330) cuprinde folclor străin, grupat în şapte capitole, orientate după criteriul geografic.

Prefaţa dă toate indicaţiile necesare folosirii *Bibliografiei* şi unele lămuriri justificative. Astfel, principiul de bază, cel al îmbrăţişării exhaustive a materialului, are amendamentul că a fost respectat în măsura în care fondurile de cărţi, broşuri şi periodice consultate au fost sau nu complete.

---

[2] Pentru întregul proces al încercărilor anterioare, vezi Mircea Tomescu, *Bibliografia folclorului românesc. Note critice şi îndrumări tehnice*, publicat în *Cercetări Folklorice*, 1 (1947), p. 119—129. De asemenea, pentru discutarea diverselor scheme de clasificare propuse de cercetătorii şi culegătorii români înaintaşi, A. Fochi, *Proiect pentru schema de clasificare a ,,Bibliografiei generale a folclorului românesc''*, în ,,Revista de folclor'', V (1960), nr. 1—2, p. 142—146.

[3] *Internationale Volkskundliche Bibliographie*, iniţiată de CIAP şi publicată de Robert Wildhaber sub auspiciile UNESCO.

[4] A. Fochi, *op. cit.*, p. 140—150.

[5] *Ibidem*, p. 146.

[6] *Ibidem*, p. 141.

În cadrul aparatului tehnic aferent, *Bibliografia* este însoţită de o *Listă a publicaţiilor periodice despuiate* (p. 1—54), un *Indice de nume de persoane* (p. 679—696), un *Indice de numiri geografice, istorice şi etnice* (p. 697—710) şi un *Indice tematic* (p. 711—723), care în afara rostului lor curent, de a facilita utilizarea ei după ,,criterii informative parţiale'', dau posibilitatea alcătuirii unor ,,bibliografii personale'', orientate geografic, cronologic etc. (p. XII).

Aşa cum remarcă prof. M. Pop în *Cuvînt înainte*, apariţia acestui prim volum din *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc* marchează cu eminenţă ,,o acţiune de valorificare a moştenirii noastre ştiinţifice în domeniul cercetării culturii populare'', o acţiune de amploare, care se cere adîncită prin viitoare studii de istorie folclorică şi etnografică.

Trebuie subliniată importanţa conferită cercetării problemelor de cultură populară românească, prin introducerea lor pe plan ştiinţific internaţional, în baza întocmirii şi punerii în circulaţie a acestui instrument informativ atît de necesar unei documentări de specialitate.

Astfel, *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc* îşi mărturiseşte încă o dată însemnătatea.

Radu Răutu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice,* cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români (Sec. XIX — începutul sec. XIX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Mulşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 6, p. 429 — 524, Bucureşti, 1969

I. P. „Informaţia" — c. 3888

43407

Lei 20.—